



Staats- und  
Universitätsbibliothek  
Bremen

# **Staats- und Universitätsbibliothek Bremen**

**DFG Projekt Die Grenzboten**

**Die Grenzboten**

**Berlin u.a., 1841 - 1922**

Erinnerungen an Kotzebue : 1761 bis 1819.

**urn:nbn:de:gbv:46:1-908**

## Erinnerungen an Kosebue.

1761 bis 1819.

Vielleicht wird es manchem unsrer Leser nicht unangenehm sein, von der Betrachtung der leidigen orientalischen Frage sich einen Augenblick zu erholen. Wir erlauben uns daher, das Bild eines Dichters aufzustellen, der jetzt allgemein geringgeschätzt und wenig mehr bekannt ist, der aber als charakteristisch für eine sehr wichtige Literaturperiode noch immer unsre Aufmerksamkeit verdient.

Daß ein Dichter, der ein Viertelsjahrhundert das deutsche Theater beherrscht und in sämtlichen europäischen Sprachen als dessen vorzüglichster Repräsentant gefeiert wurde, mit dem Männen wie Wieland, Johann v. Müller, Schlözer, Jacobi, Ramler, Engel u. a. in den Formen der größten Hochachtung umgingen, nicht ganz ohne Verdienst sein kann, wird nur derjenige bezweifeln, der an Wunder oder an Wirkungen ohne Ursachen glaubt. Kosebue besaß eine Einbildungskraft, die an Lebhaftigkeit wenigstens unter den deutschen Dichtern ihres Gleichen sucht. Bei seiner ungeheuren Fruchtbarkeit hat er doch im ganzen sehr wenig von andern entlehnt, gewiß weniger, als die spätern deutschen Dichter von ihm selbst.

Begebenheiten und Situationen strömten seiner Phantasie in reicher Fülle zu, und da in seiner Seele nichts vorhanden war, was der freien Anwendung derselben irgend einen Widerstand hätten entgegensetzen können, weder Sitte, noch Grundsätze, noch Schicklichkeitsgefühl, so überrascht er noch uns selbst mit der bunten Mannigfaltigkeit seiner Erfindungen. Außerdem hatte er einen sehr sichern Instinct für den Geschmack des Publicums, oder vielmehr seine Natur war mit der Natur der Menge so verwandt, daß ihm überall die richtigen Theatermotive zu Gebote standen. In einer seiner Vorreden gibt er höchst offenerzige Bekenntnisse. Er urtheilt über sich selbst nicht grade mit übertriebener Bescheidenheit, aber er fühlt doch sehr bestimmt heraus, was die Gegner an ihm auszusetzen haben, zum Theil schärfer als diese selbst. Man

hatte ihn immer von Seiten der Moralität angegriffen. Um diesen Vorwurf zu entkräften, führt er eine Menge einzelner Anekdoten an, wie arme Sünder durch seine Stücke gebessert seien, was auch möglich ist, da viele erbau- liche Predigten, die man als fruchtbar für die Verbreitung der Tugend rühmt, auf Kozebueschen Motiven beruhen. Dagegen meint er, daß die Goethesche Schule darum auf ihn mit einer gewissen Verachtung herabgesehen habe, weil sie ihn für eine gemeine Natur hielt: und das ist in der That der Kern des Gegensatzes. In dem Gözendienste der Natur standen Goethe, Schiller und die übrigen Dichter bis auf den großen Wendepunkt im letzten Jahrzehnt des vorigen Jahrhunderts auf derselben Seite mit Kozebue, und sie haben die nämlichen Sünden begangen; aber sie waren edle Naturen und Kozebue eine gemeine Natur. Grade der Widerwille, den man gegen eine frühere glücklich überwundene Periode krankhafter Uebergänge empfindet, mußte die Dichter des Werther, des Karl Moor, der Luise Miller, des Woldemar und Allwill u. s. w. bestimmen, in dem Zerrbild ihrer früheren ästhetischen und sittlichen Grundsätze ihre eignen Sünden zu züchtigen, wie es früher, wenn auch in einem etwas andern Sinn Schiller mit Bürger machte.

Die Vertheidigung der sogenannten Natur gegen Sitte, Bildung, Recht und Autorität ist der rothe Faden in den sämtlichen Schauspielen, die Kozebues Ruhm begründeten. Sie strömen über von Phrasen der Tugend und Humanität, aber diese Tugend ist nichts Anderes, als jene weiche, instinctmäßige Gutherzigkeit ohne Inhalt, die man auch in den Kreisen des Lasters sehr häufig antrifft. Diese Anbetung des guten Herzens, die zuerst Rousseau gepredigt, trug ihre schlimmen Früchte. Durch Mitleid gegen die Armen und durch Al- mosen wird in der Kozebueschen Sittlichkeit alles wieder gut gemacht, und das ist um so bequemer, da es nichts Wohlfeileres gibt, als auf dem Theater Al- mosen zu ertheilen, Menschen aus dem Wasser zu ziehen und sie mit Thränen des Mitgeföhls an die weiche Brust zu drücken. Wo dem Dichter einmal die Erfindung stockt, bringt er regelmäßig ein paar arme, nothleidende Familien- väter auf die Bühne, die durch eine mitleidige Seele gerettet und beschenkt werden, und die dann im stummen Gebet niederknien und Gott danken. Er ist unerschöplich in Erfindungen jener leeren Gutmüthigkeit, die zu den un- ästhetischen Seiten des Lebens gehört; denn der Zustand des Bettlens ist ein herabwürdigender, und diese Unwürdigkeit trifft alle theilhaftigen Personen und namentlich den Zuschauer. Wie es in dem physischen Leben des Menschen Dinge gibt, die nothwendig, natürlich und gut sind, welche aber die Scham, jenes Mysterium der Sittlichkeit im menschlichen Herzen, dem Licht des Tages und den Augen der Menschen verbirgt, so ist es auch in der moralischen Welt. Daß man diese Art Wohlthaten im Stillen und Verborgenen thut, liegt nicht blos in der Bescheidenheit, sondern in dem Gefühl der damit verknüpften Unwürdig-

keit. Man soll die Blöße seines Nächsten nicht ans Licht ziehen. Der Theaterdichter, der uns fortwährend hungrige Männer, Weiber und Kinder vorführt, denen ein gutherziges Geschöpf Brod und Pfennige in die Hand drückt und die ihm dafür dankbarlichst Rock und Hände küssen, speculirt auf die gemeinen Seiten der Natur, grade wie der Dichter, der uns fortwährend mit dem Detail physischer Leiden unterhält. Kozebues Theater ist aber recht eigentlich die Entblößung der menschlichen Unwürdigkeit in allen nur denkbaren Formen, die freche cynische Zurschaufstellung seiner Gebrechen; die Vertiefung der Ideale in den Sumpf des Lebens. Nun ist zwar in unsren Tagen Kozebue, weil er in seinen äußeren Formen knechtisch der Stimmung des Tages huldigte und weil diese Stimmung, von der sein Erfolg abhängig war, vorübergegangen ist, verachtet und vergessen, und man könnte uns fragen, warum wir hier noch gegen einen Schatten kämpfen wollen. Allein dieser Fortschritt unsrer Zeit ist nur ein scheinbarer: die Formen haben sich geändert, das Wesen der Sache ist geblieben. Die Art, wie unsre heutigen Theaterdichter, namentlich Gutzkow, Eugen Sue, Felix Pyat, um der geringeren Größen nicht zu gedenken, auf unsre Nerven zu wirken suchen, ist durchaus Kozebue abgelernt, und beruht auf derselben frechen Zurschaufstellung dessen, was die Scham sonst zu verbergen pflegt. Ja, wir können die Mittel der Nührung, die sie anwenden, bis in die kleinsten Einzelheiten hinein bei Kozebue wiederfinden.

August Kozebue war 1761 in Weimar geboren. Er trat 1781 in russische Dienste, stieg rasch zu bedeutenden Ehrenstellen auf und wurde geadelt. Schon in seinen früheren Jahren entwickelte er eine große schriftstellerische Productivität, namentlich in Romanen, von denen die „Leiden der Ortenbergischen Familie“ (1785) die bekanntesten sind. Dies Buch ist eine merkwürdige Mischung von weinerlicher Empfindsamkeit, laxer Moral und schmutzigen Einfällen, dabei in der allgermeinsten Form geschrieben. Man schaudert, wenn man daran denkt, daß so etwas nach dem „Werther“ gefallen konnte. Viele von den Typen der späteren Schauspiele treffen wir schon hier an. So ist die Bramine Welly, die Tochter der Natur, die alles thut, was ihr Herz begehrt, die vor jedem Fremden ihren Busen entblößt, jedem um den Hals fällt und jeden heirathen will, bereits das Vorbild der späteren Gurli, und das geschilderte Braminenthum, jene Apotheose des guten Herzens, das Heinse viel kräftiger in seinem „Arbhingello“ geschildert hatte.

Das Stück, durch welches Kozebue seinen Ruhm begründete, war Menschenhaß und Neue (1789). Der allgemeine Jubel, der sich nicht nur in Deutschland\*), sondern auch in England, Spanien, Dänemark und in den übrigen Ländern, wo man es aufführte, erhob, würde uns ganz unglaublich

\*) Zu den Bewunderern gehörten u. a. Jacobi, Ramler und Engel.

erscheinen, wenn es uns nicht durch die vielfältigsten Zeugnisse und zwar von ausgemachten Gegnern bestätigt würde. Namentlich bei den Engländern steigerte sich der Ruhm unsres Dichters schnell zur enthusiastischen Verehrung. — Die Sprache des Stücks ist eine Mischung von Rohheit und Trivialität, dabei ist aber in der Art, wie halb wahre Sentenzen und unfertige Bilder aneinandergeknüpft werden, bereits das Vorbild des jungen Deutschland. An dem Inhalt dieser Sentenzen hat der Zeitgeschmack manches verändert, aber die Formen stimmen so auffallend überein, daß wir es übernehmen wollten, ganze Scenen von Kogebue und von Guskow durcheinanderzuwerfen, ohne daß der Leser den Unterschied merken sollte. — Was den Inhalt betrifft, so wurde damals und später von Seiten der Romantiker vorzüglich gegen die Moralität desselben gekämpft, wobei freilich die letzteren etwas behutsamer hätten sein sollen, denn ihre eignen Schriften hätten eine strenge Prüfung nicht ausgehalten. Man hätte das Ganze von der ästhetischen Seite fassen sollen. Daß einem reuigen Sünder vergeben wird, ist an sich nicht unmoralisch und die Stimmung z. B. in Goethes früheren Stücken, in Clavigo, Stella u. s. w. beruht auf einer nicht viel festeren sittlichen Grundlage. Aber der Zustand, in dem sich Gulalia, die ihrem Mann untreu geworden und mit einem Liebhaber durchgegangen ist, in ihrer Reue das ganze Stück hindurch zu den Füßen aller auftretenden Personen windet, ist ein kläglicher und erbärmlicher und muß jedes ästhetische Gefühl empören. Sie vertheilt zwar mit dem gewöhnlichen Kogebueschen Eifer, um ihre Sünde zu büßen, eine Masse Almosen an arme Leute, und ruft dadurch stille Thränen der Dankbarkeit hervor, allein diese können unsre ästhetische Empfindung nicht verfühnen, wie zart sie auch „die Augen niederschlägt und mit der Verwirrung einer schönen Seele kämpft, welche man auf einer guten That ertappt hat.“ Sämmtliche Betheiligte überzeugen sich im Laufe des Stücks, daß sie eigentlich eine sehr tugendhafte Person ist. „Wer könnte diese Büßende hassen?“ sagt einmal ihre Beschützerin. „Nein, Sie sind nicht lasterhaft, der Augenblick Ihrer Verirrung war ein Traum, ein Rausch, ein Wahnsinn.“ Dieselbe Ansicht wird von den übrigen ausgesprochen. Hier wäre es aber doch wichtig, zu erfahren, auf welche Weise denn dieser Engel zum Laster verführt worden ist. Aber darüber wird uns nichts mitgetheilt. Gulalia begnügt sich damit, der Gräfin zu erklären: „Sie stoßen da auf eine Unbegreiflichkeit in meiner Geschichte.“ — Ihr verlassener Gemahl, der Oberst Mainau, der als unbekannter, edler Menschenfeind finster durch das ganze Stück geht, bis er endlich erweicht wird, spielt eine ähnliche Rolle. Er gehört zu jenen molluskenartigen Geschöpfen, die keine feste sittliche Bestimmtheit, weder Vorurtheile noch Grundsätze in sich tragen, und die daher von jedem Winde des Gefühls bewegt werden. Der Dichter selbst, der überhaupt die Kunst erfunden hat, ganze Scenen lang seine Figuren lediglich durch Orimassen und

Geberden wirken zu lassen, beschreibt seine Stimmung in der letzten Scene „nicht rauh und nicht sanft, nicht fest und nicht weich, sondern zwischen alle diesem schwankend.“

Nachdem diese beiden vollkommenen Wesen eine halbe Stunde sich gegenübergestanden, werden endlich die Kinder herbeigerufen, um die Nahrung zu vollenden. Dieser Stimme der Natur kann der edle Menschenfeind nicht widerstehen, er schließt die Wiedergefundene verzeihend in seine Arme. — Zum Ueberflus hat Kozebue später noch ein Nachspiel hinzugefügt: „die edle Lüge.“ Der edle Mainau fühlt in der neuen Ehe, daß seine Gattin noch immer von einem gewissen Schuldbewußtsein niedergedrückt wird. Um ihr dieses zu erleichtern, stellt er sich so, als sei er ihr auch untreu gewesen. Die edle Lüge wird entdeckt und die Tugend geht nun in völlige Verklärung über. —

In demselben Jahre erschienen die Indianer in England, ein Stück, in welchem sich die Stimme der Natur von einer andern Seite her vernehmen ließ. Diesmal ist es die berühmte Gurli, das Kind der Unschuld und der Natur, die jedem fremden Herrn, der ihr gefällt, um den Hals fällt, ihn küßt und ihm erklärt, sie wolle ihn heirathen; die fortwährend hin- und herhüpft, sich vor den Spiegel stellt und Grimassen schneidet und übrigens von der Tugend ziemlich hohe Begriffe hat. Dieses närrische Aeffchen, dessen Heirathslust sich zuletzt auf sämtliche Hunde und Katzen erstreckt, ist geborne Prinzessin von Mysore. Es ist wol der sonderbarste Einfall, den je ein Dichter gehabt hat, die conventionelle europäische Sittlichkeit durch das Braminenthum widerlegen zu wollen; denn die sämtlichen Söhne und Nefen Bramas, die dies himmlische Wesen begleiten, sind auf eine ähnliche Weise von Unschuld und Natur durchdrungen. Diese freche Verleugnung der angeborenen weiblichen Scham würde in Asien wenigstens ebenso großes Staunen erregen, als in Europa.

In der Sonnenjungfrau (1789) ist Gurli nach Peru versetzt; sie heißt „Kora“ und gehört zu einem Orden von Vestalen, den das tugendhafte, fromme Volk der Peruaner eingerichtet hat. Sonst pflegt bei einem solchen Orden den keuschen Jungfrauen in der frühesten Zeit eingepreßt zu werden, daß Keuschheit ihre Hauptpflicht ist und daß es kein größeres Verbrechen gibt, als Umgang mit Männern. Kora scheint aber eine solche Erziehung nicht genossen zu haben; sie erzählt in der lebenswürdigsten Unschuld der Oberpriesterin, daß sie Mutter ist und geräth in das größte Erstaunen, als die würdige Matrone darüber in Wuth ausbricht. Freilich wird das mütterliche Ansehen dieser Priesterin dadurch etwas abgestumpft, daß sie kurz vorher mit einer ganzen Reihe kleiner Bibis, Lulus und Tutus, d. h. kleiner Papagaien schön thut, ihnen schmalzt und klatscht u. s. w. Uebrigens wimmelt der Orden von kleinen Gurli's. Da ist z. B. eine Amazilli und eine Itali (warum nicht Mimili), die der ersten Mannsperson, die ihnen entgegenkommt, sofort um den Hals springen, ihnen die Backen strei-

cheln, und als sie einen Kuß bekommen, erschrocken ausrufen: „Ei, was war das?“ Unter diesen Umständen wird der Zuschauer freilich außer Fassung gesetzt, als plötzlich ein großes Wesen von der Unschuld und Keuschheit gemacht wird, als nicht bloß die Oberpriesterin, sondern auch eine ganze Reihe von andern Priestern Gurli's Blut verlangen. Schreckliche, gewitterschwangere Wolken breiten sich jetzt über die Scene aus, die früher von den Bibis, Lulus, Tutus, Amazillis und Italis so heiter und unschuldsvoll belebt wurde. Ja, selbst der tugendhafte und ganz vorurtheilsfreie Inka und der ebenso tugendhafte und vorurtheilsfreie Oberpriester, der über allen Böbelwahn hoch erhaben ist, sehen sich veranlaßt, mit Achselzucken das Todesurtheil auszusprechen. Der Inka kniet mehre Mal nieder, um um Erleuchtung zu beten; es wird immer schrecklicher. Kolla, ein peruanischer Kriegsheld, der Gurli still geliebt, und der als resignirter, edler Menschenfeind, als zweiter Mainau, finster durch das Stück geht, stürzt plötzlich mit einem Haufen Bewaffneter auf die Scene und will durch ein Verbrechen die Geliebte retten. Aber diese spricht, groß und edel: „Ehre dem Gesez. Kniee nieder und bitte um Gnade.“ Dies geschieht und er wird begnadigt. Da erhebt sich der Oberpriester und hält einen Vortrag. „Die rohen Zeiten des Religionsstifters seien vorüber. Er schuf das Gesez der Keuschheit; denn damals, da nur Sinnlichkeit herrschte und die Vernunft ein Kind war, wäre ohne dieses Gesez der Tempel an festlichen Tagen ein Tummelplatz der Wollüste geworden. So zwang ihn die Noth, der Natur in ihr großes Rad zu greifen. Aber eine lange, lange Reihe von Jahren hat das Gesez des Schicklichen in das Gefühl des Schicklichen verwandelt. Wo dieses herrscht, ist jenes nicht mehr nöthig.“ Diese weise Lehre leuchtet denn auch dem gebildeten Volke der Peruaner ein, der souveräne Fürst hebt das Gesez auf und spricht Kora frei, und sämtliche Gurli's, Amazillis, Italis, Bibis, Tutus und Lulus haben nun die volle Freiheit, der Stimme der Natur zu folgen und zu lieben wie die Schwalben im Sommer. — Auch zu diesem Stück hat der Dichter 1795 eine Fortsetzung geliefert: die Spanier in Peru. Kora und ihr Geliebter sind glücklich verheirathet und haben eine kleine Gurli auf ihrem Schoße, mehre Frauen und Kinder sind gruppenweise um sie vertheilt, da kommt der finstere Pizarro und stört dieses Paradies der Unschuld und Natur. Allein dadurch wird dem edlen Kolla Gelegenheit gegeben, seine Aufopferungsfähigkeit zu bethätigen. Erst befreit er unter schrecklicher Lebensgefahr seinen Nebenbuhler aus dem Gefängniß, obgleich Kora ihn noch eben sehr hart behandelt hat, dann verschmäht er tugendhaft den Dolch, den ihm Elvira, die geistreiche und abenteuerliche Geliebte des Pizarro in die Hand drückt, um den Tyrannen zu ermorden, endlich rettet er die kleine Gurli, deren Raub die Mutter in eine entsefliche Verzweiflung gestürzt hat und kommt dabei um. —

Sehr charakteristisch ist wieder das Kind der Liebe (1790). Der ganze 1. Act beschäftigt sich damit, daß eine in Lumpen gehüllte, abgehärmte Gestalt, Namens Wilhelmine, die das Fieber hat und schrecklich hungert, vor den Thüren bittelt. Endlich kommt ihr Sohn Fritz dazu und sie gesteht ihm, daß er ein Kind der Liebe ist, die Frucht der Verführung. Im 2. Act geht die Bettelerei weiter fort. Zum Ueberflus beschließt ihr Sohn seinerseits gleichfalls zu bitteln oder zu stehlen, welchen Vorsatz er im 3. Act ausführt. Er spricht einen Herrn um Almosen an und ruft, als dieser ihm nicht genug geben will, *la bourse ou la vie!* Er wird insolge dessen verhaftet und es ergibt sich, daß dieser Herr sein Vater ist. Man erwartet in diesem einen herzlosen Aristokraten zu finden, aber nichts weniger, er hat in Beziehung auf den Adel gar keine Vorurtheile, und als seine Tochter Gurli einem armen demüthigen Prediger auf den Leib rückt, ihm erklärt, sie wolle ihn heirathen und trotz der kläglichen Bescheidenheit dieses Mannes auch darauf besteht, nimmt er keinen Anstand, seinen Segen zu geben. Es muß ihn natürlich sehr unangenehm überraschen, als er in dem Räuber seinen Sohn, in der unglücklichen Bettlerin seine verlassene Geliebte entdeckt. Er will ihr zu Hilfe kommen, aber Fritz auf der einen, der Pfarrer, der sich nun ermannt, auf der andern Seite, katechistren ihn ernsthaft, und nachdem mit Wilhelmine eine strenge Prüfung vorgenommen ist, wird sie geheirathet. Weiter kann die Misere des Lebens nicht getrieben werden. Zum Ueberflus spricht der Dichter noch durch den Mund des Predigers seine sittlichen Grundsätze aus. „Manches Vergehen, in zwei Worte gefaßt, dünkt uns abscheulich. Wüßten wir aber alles, was dazwischen lag, alles, was den Handelnden bestimmte, ohne daß er selbst es wußte, alle die Kleinigkeiten, deren Einfluß so unmerklich und doch so groß ist; hätten wir den Verbrecher von Schritt zu Schritt begleitet, statt daß uns jetzt nur der erste, zehnte und zwanzigste ins Auge fällt; wahrlich, wir würden oft entschuldigen, wo wir jetzt verdammen. Auch ein guter Mensch kann wol einmal einen schlechten Streich machen, ohne daß er eben aufhört, ein guter Mensch zu sein. Wo ist der Halbgott, der von sich rühmen darf: mein Gewissen ist rein, wie frisch gefallener Schnee? Und gibt es einen solchen Prahler, so trauen Sie ihm um Gottes willen nicht; er ist gefährlicher, als ein reuiger Sünder.“ — In dem Munde eines Predigers mag ein solcher Grundsatz, wenn er nur mit den nöthigen Einschränkungen angewendet wird, ganz passend sein. Für die Poesie dagegen hat er die höchsten Bedenken. Denn die Poesie soll, was im Leben sich zerstreut und auseinanderfällt, in kräftigen Strichen zusammensassen; sie soll das Wesentliche von dem Unwesentlichen scheiden und dadurch aus der zerstreuten Wirklichkeit das ideale Bild herstellen. Werden nun in dieses ideale Bild die unwesentlichen, die accidentellen Motive aufgenommen, treten sie wol gar in den Vordergrund, so entsteht daraus eine Frage, die in ästhetischer Be-

ziehung ebenso widerwärtig, als in moralischer verwerflich ist. Die christliche Humanität kann Toleranz ausüben, die Kunst hat nicht das Recht dazu, sonst erniedrigt sie sich zum Anwalt der Gemeinheit, und am häßlichsten wird diese sophistische Analyse des Gefühls und der Pflicht, wenn sie den trivialen Empfindungen des Pöbels schmeichelt.

Eine neue Stimme der Natur schallt uns aus dem Lustspiel Bruder Moritz der Sonderling (1791) entgegen. Zwei edle Männer, Moritz, der aus Huldigung gegen die Fortschritte des Zeitalters den Grafentitel niedergelegt hat, und Omar, der in einen Araber verkleidete Kolla, kämpfen verbrüderet gegen die Vorurtheile der europäischen Civilisation. Moritz ist so ungeschickt, diesen Omar, der ihm unter verschiedenen, sehr erschwerenden Umständen das Leben gerettet hat und dessen Sklave er in Afrika war, für seinen Bedienten auszugeben und der ganzen Familie durch die Vertraulichkeit, mit der er ihn behandelt, ein Aergerniß zu geben, aus keinem andern Grunde, als um gegen den Unterschied der Stände zu protestiren. Moritz erklärt es für ein Vorurtheil, was man die Bande des Bluts nennt: er erklärt es für ein Vorurtheil, daß man seine Schwester nicht heirathen solle, er ist bereit, seinem Freunde seine sämtlichen Schwestern zu Frauen zu geben; er duzt alle Menschen, er findet das Dienstmädchen seiner Schwester schön, sieht Tugend in ihren Augen und erklärt ohne weiteres, er wolle sie heirathen. Daraus gesteht diese edle Seele, mit schwerem Herzen, sie sei ein gefallener Engel, sie habe schon ein Kind, welches sie auch vorzeigt. „Was schadet das?“ antwortet Moritz. „Das ist auch so ein europäisches Vorurtheil. Weibliche Tugend ist ein Vorurtheil, Wenn mir mein Weib nicht behagt, nehme ich mir ein anderes.“ Dann wird über die Ehre discutirt und er spricht darüber grade wie Falstaff. Dieser wackere Prophet findet eine ganze Reihe von Anhängern, die ebenso wie er die europäischen Vorurtheile verachten. Sie begatten sich alle untereinander, denn es ist grade ein warmer Frühlingstag und alle Schwalben bauen ihre Nester, setzen sich auf das Schiff und reisen zusammen nach dem Belewinseln, jenem Paradies der Unschuld und Natur, welches damals erst entdeckt und durch Campes Reisebeschreibungen der aufwachsenden Jugend empfohlen war. Das erträglichste Wesen dieser neuen Colonie ist Nettchen, die civilisirte Gurli, d. h. die ausgemachte Kokette, die ihren sentimental arabischen Liebhaber an einem Faden flattern läßt, wie der Knabe den Schmetterling und wie es alle die späteren Nettchen thun, die uns seit der Zeit auf dem Theater entzücken.

Es würde höchst ermüdend sein, die verschiedenen Variationen, in denen sich unsrem Dichter die Stimme der Natur vernehmlich macht und in denen er die Vorurtheile der menschlichen Gesellschaft bekämpft, im einzelnen zu verfolgen. Wir heben nur einige charakteristische Züge hervor. In La Peyrouse (1797) wird diesem verunglückten Weltumsegler eine Doppelhehe angedichtet, wie

dem Grafen von Gleichen, und da er mit seinen beiden Weibern in einem ähnlichen Paradies der Unschuld lebt, wie es Moritz der Sonderling sucht, nimmt dieser Kampf gegen das Vorurtheil ein zweckmäßigeres Ende, als in Goethe's Stella. In dem Opfertod (1798), welches Kogebue für das beste seiner Stücke erklärt, wird drei Acte hindurch auf das schrecklichste gehungert. Ein verarmter Kaufmann, seine Frau, sein Kind und seine alte blinde Mutter hungern wetteifernd. Ein großer Moment ist es, als der hungernde Vater eine Semmel sieht, die sein Sohn zurückgelassen hat, und nun einen schweren Kampf mit sich selbst besteht, ob er sich dieser Semmel bemächtigen oder sie einem gleichfalls halbverhungerten Hunde geben soll. Das Princip siegt über das Gefühl. Mit dem großen Ausruf: „Gib sie dem Phylar!“ schließt der erste Act. Vergebens sucht der unglückliche Vater Hilfe bei seinen Freunden, nur einer bietet ihm Beistand an, ein europäischer Kolla, der ehemalige Geliebte seiner Frau. Allein von diesem verbietet ihm die Ehre, eine Unterstützung anzunehmen, obgleich er vor Hunger in Ohnmacht fällt. Und so faßt er denn den großen Entschluß, ins Wasser zu springen um jenem treuen Liebhaber seine Frau zu überlassen. Er wird gerettet, ein reicher Mann adoptirt ihn und so endet das Stück, nachdem alle Krämpfe der Verzweiflung durchgeführt sind, auf eine erwünschte Weise. — Weniger schrecklich äußert sich der Hunger in Armuth und Edelsinn (1793). Der arme Lieutenant Cederström hat wenigstens noch ein Stück schwarzes Brod, das er in der Tasche mit sich herumsührt, aber dieses Brod bringt seine Ehre in Gefahr; denn als in einer größeren Gesellschaft eine werthvolle Tabaksdose verschwindet und alle Anwesenden ihre Taschen umkehren, weigert er sich, es zu thun und kommt dadurch in den Verdacht des Diebstahls: für einen Offizier jedenfalls eine sehr unästhetische Lage, auch wenn sich seine Unschuld nachher herausstellt. — Schlimmer wird mit der Phantastie in dem dramatischen Gemälde die Neger-  
 sklaven gespielt (1796). Mehr ist selbst im Onkel Tom nicht geleistet. Ein schändlicher Pflanzer mißhandelt seine Neger vom Anfang bis zu Ende und erzählt mit großem Wohlgefallen von seinen früheren Heldenthaten. Als z. B. eine junge Negerin sich ihm nicht ergeben wollte, ließ er ihr den ganzen Leib mit Stednadeln sanft zerprickeln, dann wurde ihr in Del getauchte Baumwolle um die Finger gewickelt und angezündet. Aehnliche sinnreiche Erfindungen ergözen das Publicum das ganze Stück hindurch. In unsrer Zeit sind wir schon mehr daran gewöhnt, denn wir erfreuen uns bereits einer ganz bedeutenden Zahl ähnlicher Negerstücke. Sehr böß ist auch ein Schauspiel die Verleumder (1796). Eine Madame Emilie Moorland hat die seltsame Leidenschaft, ihren Wohlthätigkeitstrieb vorzugsweise um Mitternacht auszuüben, sie macht um diese Zeit geheime Besuche in den entfernten Stadttheilen. So kann es denn nicht Wunder nehmen, daß ihr Mann durch einen bösen Verleumder  
 Grenzboten. II. 1854.

verführt, Argwohn gegen ihre Tugend faßt. Charakteristisch sind hier nur einige Umstände. Während zuerst der gesammte Hof und die Regierung als eine Sammlung von Schurken geschildert werden, verwandeln sie sich zum Schluß in lauter tugendhafte, nur vorübergehend bethörte Menschen. Dies Wunder wird durch einen Engländer vollbracht, der offen dem Minister entgegenzutreten wagt, während die gesammten deutschen Unterthanen, auch die Wohlgesinnten, vor ihm kriechen. Es ist eine bittere Wahrheit in dieser Auffassung. Recht rührend ist es aber, daß als die Unschuld des braven Moorland an den Tag kommt, der gleichfalls beim Minister verleumbet worden, man unter seinen Papieren auch ein angefangenes Geburtstagsgedicht für den Minister entdeckt. — Wie werden da die Nebelgesinnten beschämt! Daß ferner Madame Moorland ihrer schelmischen Schwägerin ausführlich erzählt, sie sei in interessanten Umständen, obgleich diese Umstände nicht das Geringste zur weiteren Entwicklung beitragen. — Wir übergehen die eigentlichen Nährstücke, z. B. „die silberne Hochzeit“ (1799) „üble Laune“ (1799) „das Schreibpult“ (1800) „Lohn der Wahrheit“ (1804) u. s. w. Ueberall wird die verborgene Tugend von der bösen europäischen Cultur verkannt und dann durch einen höchst merkwürdigen Maschinismus des Schicksals gerettet. In der Erfindung von Unwahrscheinlichkeiten in der Situation ist Kozebue größer, als irgend ein anderer Dichter. Noch viel merkwürdiger ist er in seinen Motiven. Denn die Stimme der Natur macht sich überall vernehmlich, auch gegen Soldaten, Büttel und Polizeifergeanten. Wenn ein hungriger Vater recht kläglich vor ihnen weint, trägt fast immer das Gefühl den Sieg über die abstracte Pflicht davon und die „deutsche Hausfrau“ entwindet dem Offizier, der eben noch von seinem Diensteid gepoltet, mit sanfter Gewalt das Document, das ihren Gatten ins Zuchthaus bringen würde und wirft es ins Feuer. Es ist eine jämmerliche Gefühlswirtheft in allen diesen Stücken. Die Convenienz ist immer nur ein leerer Schein, der von jedem starken Hauch zusammenschmilzt. —

Ein ganz unzweifelhaftes und höchst bedeutendes Talent hatte Kozebue für das eigentliche Lustspiel, namentlich wo es in das Gebiet des Possenhaften fällt. In der Erfindung komischer Situationen, in dem tollen Wirrwarr von Mißverständnissen und bunten lächerlichen Masken ist er unererschöpflich. Zwar wird man auch hier niemals ganz befriedigt. Denn die Charakteristik und die Erfindung der Situationen ist einerseits unwahr, andererseits doch wieder nicht so frei, um den Zuschauer ganz in eine unbefangene poetische Welt zu versetzen und jeden Gedanken der Wirklichkeit abzuschneiden. Ein schlimmerer Fehler ist die Rohheit der Sprache. Darin sind wir Deutsche nebst den Engländern hinter den übrigen Nationen weit zurück. Wir sind sehr selten im Stande, das Komische zu genießen, wenn es nicht mit einer starken Dosis von Gemeinheit zerfetzt ist. In dieser Beziehung müßten uns die Spanier, Franzosen und Italiener als

Vorbild dienen. So tief sie sich in die Prosa des wirklichen Lebens einlassen, in der Form behaupten sie stets die Feinheit und Zierlichkeit ihrer poetischen Bildung. Aber Kozebue trifft allerdings die Hauptschuld, denn er hat die Gattung in Cours gebracht. Ein fernerer sehr schlimmer Fehler ist die Neigung zu Sentimentalitäten, die Erinnerung an den Ernst des Lebens, die alle Unbefangenheit aufhebt. Um das Komische wirklich zu empfinden, müssen wir frei sein, Sorge und Mitleid darf unser Gemüth nicht umstricken. Allein diese Fehler sind in der Regel nicht so in den Organismus des Stücks verwebt, daß sie nicht in den meisten Fällen leicht beseitigt werden könnten. Kozebue scheint mehr der Neigung des Publicums Concessionen gemacht zu haben, als seiner eignen Neigung gefolgt zu sein. Und so geben denn die besseren seiner Poesen, z. B. „der Wildfang“ (1797), „das Epigramm“ (1801) „die deutschen Kleinstädter (1802, aus welchem Stücke der Name Krähwinkel in Deutschland populär geworden ist), „der Wirwarr“ (1802) „Pagenstreiche“ (1804), „des Esels Schatten“ (1809) noch immer reiche Ausbeute, und Figuren wie der Schneider Fips, der Pächter Feldkümml, der Commissionsrath Frosch, Elias Krumm u. s. w. fahren fort in den Händen geschickter Virtuosen das Publicum zu ergözen.

Was der Ausbildung des feinern Lustspiels bei uns unübersteigliche Schwierigkeiten in den Weg setzt, ist der vollständige Mangel einer sittlichen Basis oder wenn man sich allgemeiner ausdrücken will, eines bestimmten gesellschaftlichen Tons. Der Tragödiendichter empfindet das weniger, denn seine Handlung spielt immer mehr oder minder in einer idealen Welt; aber der Lustspielsdichter, auch wenn er sich in das Reich der Elfen, der Märchen und der Träume flüchtet, muß uns doch immer gesellschaftliche Verhältnisse zeichnen und kann sich daher an das Gegebene anschließen. Hier ist nun der Dichter in der üblen Lage, daß er sich nicht bloß die Handlung, sondern auch den Ton selbst erfinden muß. In Kozebues Zeiten war der Uebelstand noch größer. Jeder einzelne Dichter färbte die Situation und die Formen der Gesellschaft nach seinem eignen individuellen Geschmack oder nach der Gewohnheit der Kreise, in denen er sich bewegte. Kozebue beschränkt sich keineswegs auf den Bürgerstand, wie Iffland, er liebt es vielmehr, sich in adligen Circeln zu bewegen und steigt nicht selten bis zu Fürsten auf. Aber seine Edelräulein und Prinzessinnen drücken sich grade so wie seine Indianerinnen nicht anders aus, als wenn sie Zosen wären, die viele sentimentale Romane gelesen hätten. Die schlechten Gewohnheiten des französischen Theaters haben schon damals sehr wesentlich auf unsere Bühne eingewirkt, aber seine bessern Seiten, die feinen und gebildeten Formen des Umgangs würden wir bei uns vergebens suchen. Durch diese Unsicherheit des Tons werden auch die sittlichen Begriffe verwirrt. Das entgegengesetzte Extrem, die absolute Herrschaft verfeinerter

sittlicher Voraussetzungen, wie wir sie bei Calderon finden, macht zwar eine buntere Mannigfaltigkeit des Lebens unmöglich, aber es schließt wenigstens die wüsten Extravaganzen der Einbildungskraft aus. Wir wollen nur auf ein Beispiel aufmerksam machen. Da der Knoten des Lustspiels gewöhnlich sich auf ein Eheverhältniß bezieht, so ist der Standesunterschied, der liebende Herzen trennt, seit alter Zeit ein beliebtes Motiv gewesen. In der Zeit Calderons dachte man sich eine Mesalliance gar nicht als möglich. Ein Dichter dagegen, wie Kogebue, der überall die Stimme der Natur gegen die künstlichen Formen der Sitte geltend machen möchte, und der es doch wieder vermeiden muß, einem hohen Adel und einem verehrungswürdigen Publicum, welches seine Stücke besucht, beschwerlich zu fallen, kommt durch einen solchen Conflict in unauslöslliche Verlegenheiten, denen er sich nur durch eine äußerliche Lösung zu entziehen weiß. Im Anfang, wo die Stimme der Natur bei ihm noch vernehmlicher sprach, wird das Vorurtheil des Adels nur bei ganz lächerlichen Personen geduldet, allmählig aber merkt er bei seinem Publicum, daß dieses Vorurtheil doch noch nicht so ganz ausgerottet ist, und so finden wir regelmäßig in seinen spätern Stücken, in denen sich ein Junker in eine Schulmeisterstochter oder eine Bäuerin verliebt, daß sich zuletzt die Dirne als adliges Fräulein herausstellt. Trotzdem wagt keine seiner Personen dieses Vorurtheil laut und offen auszusprechen, sie bemänteln es durch gesellschaftliche Rücksichten, durch die Ungleichheit der Erziehung u. dergl., und es ist zuweilen höchst spasshaft, wie sie sich drehen und wenden, um das Ding nicht beim rechten Namen zu nennen. Freilich in einer poetischen Welt, wo die jungen Lieutenants massenweise Almosen austheilen und für arme bedrängte Wittwen sorgen, wäre der Adelsstolz bei einem wirklich gebildeten Manne eine unerhörte Abnormität. Die sentimentale Welt, in welche uns Kogebue einführt, steht der Wirklichkeit noch viel ferner, als die ideale Welt Goethes und Schillers.

Daher wird in seinen Lustspielen der Satire auch meistens die Spitze abgebrochen. Eine Satire, die poetisch auf uns einwirken soll, muß gegen reale, positive, allgemeine Seiten des Lebens gerichtet sein. Kogebues Satire dagegen bezieht sich nur auf Oberflächlichkeiten der Gesellschaft, abgesehen von seinen literarischen Satiren, in denen er immer ganz roh und gemein ist. Lehrreich ist ein Stück, welches seiner Zeit auf den deutschen Bühnen viel Erfolg gehabt hat, „die Sucht zu glänzen“ 1801. Das Bestreben, sich auszuzeichnen, wird als die Quelle der menschlichen Verkehrtheiten dargestellt. In einer Familie hat jedes Mitglied eine bestimmte fixe Idee. Der Vater legt, um der Modethorheit zu huldigen, große Mineraliensammlungen an; die Neigung der Mutter hat sich auf glänzenden Schmuck geworfen; die Tochter treibt Wissenschaft und Kunst; der Sohn ist ein leidenschaftlicher Kantianer,

der nur in Kategorien redet, und der bei allem, was er thun will, vorher die Regeln des kantischen Moralsprincips in Erwägung zieht. Das alles waren zum Theil ganz günstige Vorwürfe für eine komische Darstellung, aber die Satire wird fortwährend plump, weil der Dichter über seinen Gegenstand nicht Herr ist, und verfehlt dadurch ihren Zweck. Dieser Sucht zu glänzen wird wieder die Stimme der Natur entgegengesetzt, aber in so allmäligen Abstufungen, daß zuletzt nur noch eine ganz verdünnte Natur übrigbleibt: zunächst der würdige Edelmann, der patriarchalisch auf seinen Gütern lebt, dann sein Sohn, der seine Schulmeisterstochter liebt, endlich dies bürgerliche Mädchen, dessen Natur leider auch durch eine sehr reflectirte Bildung vermittelt ist. „Du rohes Kind der Natur“ sagt sie einmal zu einem Bauerburschen, „fast beneide ich dich. Wollte der Himmel, ich wäre ganz Bäuerin, hätte nichts gelesen als das Noth- und Hilfsbüchlein und kennte keine größere Freude, als den Sonntagstanz unter der Linde. Wer den Pegasus vor einen Pflug spannen muß, dem wäre besser, er besäße nur ein gemeines Ackerpferd.“ — Man muß gestehen, daß die Natur bei Jffland einen derberen und kräftigeren Inhalt hat. —

Anderer Satiren, die auf einzelne vorübergehende Gebrechen gehen, z. B. „die Organe des Gehirns“ 1806 sind wenigstens im einzelnen sehr komisch, und finden bei der Wiederkehr der verspotteten Thorheit auch wol jetzt noch ihre Stätte auf dem Theater.

Man hat sich mehrfach über den Einfluß des französischen Lustspiels auf das deutsche beschwert, namentlich wegen des unsittlichen Inhalts, der dadurch auf unsere Bühne übertragen wird, und wir sind auch weit entfernt, die Reaction dieses moralischen Gefühls verkleinern zu wollen. Die Art und Weise, wie die französischen Lustspieldichter namentlich die Ehe auffassen, ist in der That unsittlich. Nach ihren Begriffen wird der Ehemann durch die Untreue seiner Frau beschimpft, und doch ist es fast eine Gewohnheitspflicht unter jungen Leuten von Welt, verheirathete Frauen zu verführen. Es verletzt unser Gefühl, wenn ein würdiger Mann mit einem solchen Makel besleckt wird, den man bei einem Georg Dandin wol gelten lassen mag. Aber man darf nur von der Tugend unsrer eignen Lustspieldichter nicht viel Ruhmens machen. Stücke wie die „beiden Klingsberge“ (1801) und der „Rehbock“ haben auf unserm Theater lange Zeit sehr großes Glück gemacht. Sie sind mit großem Geschick gearbeitet und namentlich der „Rehbock“ möchte Kozebues bestes Lustspiel sein, wie er sich denn auch in seiner Abschwächung durch Lorzing als eine sehr beliebte Oper erhalten hat. Aber der Inhalt dieses Stücks ist doch von der Art, daß er selbst ein französisches Vorstadtpublicum außer Fassung setzen würde. Es ist von Anfang bis zu Ende die durchgeführte Zote und zwar eine so plumpe und freche Zote, daß Beaumarchais „Figaro“ dagegen wie ein Tugendspiegel aussteht.

Der Unterschied gegen das französische Theater besteht nur darin, daß die Unzucht nicht physisch ausgeführt wird, daß sie in der Einbildung bleibt, daher auch der zweite Titel „die schuldblosen Schuldbewußten“. Die Stimme der Natur macht sich auf eine solche Weise vernehmlich, daß, wenn z. B. ein junger Mann sich zu einer Frau ins Bett legt, es sich findet, daß er eine verkleidete Dame ist, daß, wenn eine Gräfin ihren Stallmeister umarmt, sich dieser als ihr Bruder herausstellt u. f. w. kurz, die Tugend wird gewahrt, und die Lieberlichkeit kann sich doch amüßren. Auf diese Weise wäre allerdings auch Voltaires „Pucelle“ ein sittliches Buch. Es ist aber sehr die Frage, ob die in diesen Lustspielen dargestellte Gewohnheit, sich in unsittlichen Darstellungen zu ergehen, nicht etwas Schlimmeres ist, als das wirklich ausgeführte individuelle Verbrechen. Was in dieser angeblich guten Gesellschaft alles gesprochen und gefühlt wird, übersteigt alle Begriffe. — In den beiden „Klingsbergen“ wird das Gefühl der Unsittlichkeit noch dadurch gesteigert, daß Empfindsamkeit hineingelegt ist. Daß ein alter und ein junger Wüstling jedem Mädchen nachlaufen, um es zu verführen, und daß diese Versuche endlich zum Guten ausschlagen, dagegen wäre nichts einzuwenden; aber daß ein tugendhafter Offizier, dessen Schwester durch einen dieser Wüstlinge beleidigt ist, sich vor ihm demüthigt, ja sich von ihm im Duell erstechen lassen will, weil jener ihm das Versprechen gegeben hat, im Fall seines Todes für die Schwester zu sorgen, das ist eine Unwürdigkeit, die durch keinen glücklichen Ausgang aufgehoben werden kann. — Am frechesten finden wir die unsittlichen Begriffe von der Ehe in einem Stück „der Russe in Deutschland“ (1805) ausgesprochen. Die Möglichkeit, innerhalb der protestantischen Kirche eine wirklich unsittliche Ehe zu scheiden, ist allerdings ein Vorzug, aber die Frivolität, mit welcher hier diese immer doch sehr ernsthafte Angelegenheit behandelt wird, ist wahrhaft empörend. Ueberhaupt geniren sich bei Kozebue auch die tugendhaftesten und gebildetsten Frauen nicht im geringsten, einen jungen Mann, der ihnen die Cour macht, die Geheimnisse ihrer eignen Ehe zu enthüllen.

In der spätern Zeit, wo Kozebues Produktionskraft überhaupt schwächer war, hat er sich mehr auf das kleine Genre geworfen. Einzelne von diesen Burlesken (z. B. die Zerstreuten, 1809) sind sehr komisch, in andern dagegen, namentlich in den Travestien, trägt er eine wahrhaft widerwärtige Gemeinheit zur Schau. Ueberhaupt ist trotz der großen Fruchtbarkeit seiner Einbildungskraft in seinen Erfindungen, in seinen Motiven und namentlich in seinen Formen eine gewisse Monotonie, die um so mehr ermüdet, da sie immer mit großem Anspruch auf Neuheit und Ungewöhnlichkeit auftreten.

Wir wenden uns zu den heroischen Stücken.

„Graf Benjowsky oder die Verschwörung auf Kamtschatka“ (1794) eröffnete diese Reihe. So gering man von der Structur dieses Stückes denken

mag, es ist mit einem ganz außerordentlichen Theaterverstand eingerichtet. Die Verwicklung und Spannung wird von Scene zu Scene größer und man kommt keinen Augenblick dazu, sich zu sammeln und zu bestimmen. Die Charakteristik und Moralität des Stückes ist freilich ebenso lieblich, als die in den rührenden Dramen. Aphanasia, die Tochter des Gouverneurs, ist mit ihrer Sentimentalität und Gemüthstiefe weiter nichts, als eine verkappte Gurlt, und die Schlusscene, wo Benjowsky, obgleich er schon verheirathet ist, diese neue Geliebte, die sich ihm frech an den Hals wirft, dennoch entführen will, sich aber durch die jämmerlichen Bitten des verlassenen Vaters endlich bewegen läßt, sie ihm wieder zuzuworfen, ist über alle Beschreibung lächerlich und widerwärtig. — Der „Graf von Burgund“ (1797) ist nur dadurch merkwürdig, daß das Gurlithum, die Stimme der Natur und der Kampf gegen die Vorurtheile schon ins Mittelalter verlegt wird. — Einen höheren Flug nahm „Johanna von Montfaucon“ (1800). Dieses romantische Gemälde kam ein Jahr vor der „Jungfrau von Orleans“ auf das Berliner Theater. Die Wirkung, die es machte, war ebenso groß. Alle Bühnen wetteiferten, es mit glänzender Ausstattung aufzuführen, und in der Hauptrolle machte Friederike Unzelmann selbst bei den Steffens und Solger einen gewaltigen Eindruck. Wenn wir ganz ehrlich sein wollen, so werden wir zugehen müssen, daß der Grund dieses Gefallens bei beiden Stücken ein ähnlicher war. Von der tiefen Poesie in Schillers Stück verstand das damalige Publicum im allgemeinen ebensowenig, wie das jezige, und was die theatralischen Wirkungen betrifft, so wird sich nicht leicht eine Rolle denken lassen, in der so viele dankbare Momente zu finden wären, als die Johanna von Montfaucon. Im 1. Acte zeichnet sie sich freilich nach gewohnter Kogebuescher Art dadurch aus, daß sie viel Almosen gibt, daß sie eben eine gefährliche Krankheit überstanden hat und deswegen die Gratulationen ihrer treuen Unterthanen empfängt, und daß sie einem schändlichen Verführer gegenüber eine edle Gesinnung entwickelt. Aber schon im 2. Act geht die Wirkung ins Große. Zum Beweise wollen wir die ganze erste Scene abschreiben, was uns um so leichter wird, da sie ganz aus Parenthesen besteht.

„Waffensaal in der Burg mit verschiedenen Thüren, durch eine Lampe sparsam erleuchtet. — Nacht. Man hört in der Ferne verwirrtes Getöse und Schwertgeklirr. Während folgender ersten, stummen Scene dauert eine rauschende Musik im Orchester fort.“

Johanna, von Schrecken und Angst gejagt, kommt aus der Mitte, sie horcht, flieht, steht, horcht wieder, und als der Lärm sich zu nähern scheint, flieht sie durch eine Seitenthür rechts, — das Gefecht zieht sich indessen hinter der Bühne rechts herum. Johanna kommt zurück, ringt die Hände und stürzt zur Seitenthür links hinein. Das Getöse verliert sich nach und nach.“ —

Diese Tragik steigert sich noch in den folgenden Scenen. Der Räuber der Burg will in ihr Cabinet eindringen, sie springt ihm mit gezücktem Dolch entgegen und treibt ihn zurück. Da gibt er ihr die falsche Nachricht vom Tode

ihres Gemahls: sie fällt in Ohnmacht, er entreißt ihr den Dolch. Es erfolgt eine Scene des halben Wahnsinns, in der sie vergebens nach einer Waffe sucht. Endlich gibt das Gebet und die Verzweiflung ihr Kraft. Sie springt auf und rüttelt mit Gewalt an einem Schilde, über welchem Schwert und Lanze aufgehängt sind. Das Schwert fällt herunter, sie will sich hineinstürzen. Da fällt ihr unschuldiges Söhnlein ihr in die Arme. Das Gefühl triumphirt, sie bleibt leben. Wieder eine große Scene hat sie im 5. Acte. Der Räuber will sie zwingen, sich ihm zu ergeben, sonst soll ihr Sohn vor ihren Augen sterben. Sie umklammert ihn mit Todesangst und spricht die merkwürdigen Worte:

„Fürchte nichts, mein Sohn! — Hörst Du nicht? — es donnert — ja es donnert schon — jetzt gleich wird ein Blitz herabfahren. — Gott! Gott ist uns nahe! Fürchte nichts! Solchen Frevel duldet der Allmächtige nicht! — Nein! nein! es donnert! — es wird blißen! es muß blißen!“

Bis dahin ist die Wirkung in der That glänzend, ähnlich wie in der großen Scene der „Jungfrau von Orleans.“ Aber nun drängt sich der rationalistische Kogebue vor. Es blißt nicht, und Johanna erklärt mit schwacher Stimme ihrem Verführer: „Wohlan, ich folge Euch zum Altar.“ Glücklicherweise wird inzwischen die Burg angegriffen, der Räuber will eben ihren Gemahl erschlagen, da stürzt Johanna in glänzender Rüstung mit gezücktem Schwert und geschlossenem Visir mit lautem Schrei herzu, faßt ihr Schwert mit beiden Händen und führt aus allen Kräften einen Streich auf des Räubers Haupt. Der Helm ist gespalten und fällt herab. Durch die Anstrengung aller Kräfte erschöpft, vermag sie sich kaum zu halten, stützt sich auf ihr Schwert und holt gewaltsam Athem u. s. w. Das ist doch in der That die dankbarste Rolle, die je in der Literatur geschrieben ist, und wenn die andern theilgenommenen Personen weniger Glanzpunkte haben, so fehlt es doch auch ihnen nicht an kräftigen Effecten. Ritter aller Arten, Eremiten, Kinder, Edelfräulein als Gärtnerin, unterirdische Verließe u. s. w. — diese ganze Maschinerie wird auf das wirksamste verwendet. — Sehr interessant ist in diesem Stück auch die Sprache. Sie strozt von Sentenzen, die gleich Fangbällen von der einen Person zur andern geworfen werden. Diese manirirten und doch trivialen Sentenzen scheinen vorzugsweise dazu bestimmt zu sein, den Geist des Mittelalters zu schildern.\*)

\*) So sagt z. B. ein Ritter, den man darüber tadelt, daß er seine Burg nicht einmal des Nachts verschließt:

„Mein Herz steht jedem Menschen offen, warum nicht auch meine Burg?“ — Ein anderes Gespräch zwischen einem jungen Ritter wollen wir hier ganz ausschreiben: „Die wahre Liebe kann der Pflicht entbehren. — Wißt Du immer so denken? — Immer so fühlen. — Wenn ich alt werde — Die Liebe wird nicht alt. — Oder häßlich — Dein Auge bleibt der Abdruck Deiner Seele. — Meine Armuth — Dein Herz ist reich. — Meine Niedrigkeit —

Ein Seitenstück zur Johanna von Montfaucon waren die Kreuzfahrer, mit denen 1802 das neue Berliner Schauspielhaus eröffnet wurde. Es gefiel weniger, obgleich es alle denkbaren Effecte aufbot, und obgleich die Composition, wenn man von den gewöhnlichen Kozebueschen Einfällen absteht, nicht schlechter ist, als die irgend eines andern Stückes der Art. Der Ritter Balduin von Eichenhorst hat einen Kreuzzug unternommen, ist längere Zeit bei den Saracenen gefangen gewesen und man hat ihn für todt gehalten. Emma, seine verlassene Braut, unternimmt einen Pilgerzug ins gelobte Land, um ihn aufzusuchen; sie hört, daß er todt ist, und begibt sich in ein Kloster, in welchem die Aebtissin Coelestine, die verlassene Geliebte von Emmas Vater, sie mit einem gar nicht uninteressanten Gemisch von Nachsicht und Mitleid empfängt. Da sie auf keine irdische Liebe mehr hoffen kann, so nimmt sie den Schleier, zu Celestines großer Befriedigung. Das Kloster hat zugleich die Pflege christlicher Verwundeter auf sich. Ein verwundeter Ritter wird hereingeführt, Emma soll ihn pflegen, sie erkennt in ihm ihren todtgeglaubten Geliebten. Jetzt spricht die Stimme der Natur, zwar nicht so lustig wie bei der Sonnenjungfrau, aber doch vernehmlich genug, um die Nonne zuerst zu einer Umarmung, dann zu einer Entführung zu bestimmen. Die Entführung wird hintertrieben und Emma soll zur Strafe für ihren Frevel lebendig eingemauert werden. Alle diese Scenen sind zwar sehr roh und mit einem größern Aufwand äußerer theatralischer Mittel ausgearbeitet, als der gute Geschmack verstatet: Donner, Blitze, Glockengeläute, Flüche u. dergl., aber sie sind im wesentlichen mit sehr richtigem theatralischen Verstande gedacht und wenigstens die Aebtissin zeigt auch eine Spur von Charakterbewegung. Die religiöse Befangenheit und die weltliche Leidenschaft kreuzen sich in ihrem Kopfe; sie ist nicht eine abstracte Teufelin, wie man sie sonst in ähnlichen Fällen wol antrifft. Emma wird eben eingemauert, da trifft Balduin einen türkischen Emir, dessen Tochter er mit der gewöhnlichen Großmuth eines Kozebueschen Helden kurz vorher gerettet: er stürmt mit seinen Leuten das Kloster und befreit die Geliebte. Um nun aber die Stimme der Natur auch durch eine Stimme des Himmels nachträglich zu legalisiren, wird zum Schluß noch der päpstliche Legat eingeführt, der den Thatbestand untersucht, Emma wegen ihrer frühern Verlobung ihres Klostersgelübdes entbindet

Deine Tugend ist erhaben. — Die Jahre schwinden. — Die Tugend ist ewig. — Die Liebe flattert. — Die Freundschaft wurzelt. — Jene verwelkt. — Diese beschattet im Alter.“

Ein frommer Eremit, dem ein junges Mädchen einen Korb mit Früchten bringt, erwidert ihr: „Das Thier sättigt sich, der Mensch genießt.“ Als sie ihm erzählt, ein guter Fremd schmachte im Kerker, macht er die Bemerkung: „Den Tugendhaften kann man fesseln, die Tugend nie.“ — Man lache übrigens nicht zu sehr über diese interessanten Dialoge. Noch in unsern Tagen wird auf der Bühne so manches beklatscht, was nicht um einen Gran vernünftiger ist. Diese Einmischung des Gefühls und der Reflexionen in die Unmittelbarkeit des Handelns hat z. B. Gunglow mit ebenso großem Eifer und vielleicht noch mit größerem Erfolg betrieben.

Grenzboten. II. 1854.



er mit großen Ehrenbezeugungen empfangen, ja in die Akademie der Wissenschaften aufgenommen wurde. Dort gab er in Verbindung mit Carlleb Merckel, der in Weimar gleichfalls keine glänzenden Erfolge davongetragen hatte, den „Freimüthigen“ heraus, in dem gegen Goethe und die romantische Schule ein sehr lebhafter Guerillakrieg geführt wurde.

Allein auf seine eignen Schöpfungen war jene Berührung mit den idealistischen Dichtern nicht ganz ohne Einfluß. Er versuchte selbst, was er in der dealistischen Richtung leisten konnte. Sein erster Versuch war das Trauerspiel Octavia 1801. Es ist nicht bloß in Jamben geschrieben, sondern es steigert sich in Momenten höherer Erregung zu einem Versmaß, welches offenbar der Intention nach Hexameter sein soll, welches zuweilen aber auch an den Pentameter erinnert, und sonst alle möglichen antiken Versformen in schöner Harmonie anstreift. Er hat sich bemüht, antiquarische und andere gelehrte Notizen einzuflechten, wie er es bei Schillers „Wallenstein“ gemerkt, und seine Sprache nimmt zuweilen einen ganz lyrischen Anflug.

Der Morgen graut. Auf stillen Meere schwimmt  
Ein zweites Meer von dichten Nebelwogen;  
Mit zartem Duft sind um mich her die Blumen  
Weiß angehaucht: und wie ein leichtes Traumbild  
Seh ich die Mauern Alexandriens  
Aus stiller Dämmerung hervorgehn.

Natürlich blieben diese poetischen Anläufe vereinzelt; im übrigen erkennt man den alten Kosebue wieder heraus, auf dessen faunischem Gesicht sich die Schillerische Schminke sehr sonderbar ausnimmt. Die Hauptperson Octavia ist ein abstract tugendhaftes Wesen, welches sich um der Tugend willen mit großen Vergnügen mit Füßen treten läßt: ihre Kinder spielen die gewöhnliche Rolle, bei passenden Gelegenheiten die fehlende Nahrung herbeizuführen. Kleopatra ist die ganz gemeine Person, die fortwährend Gift mischt, Kinder raubt und ähnliche Unthaten verübt. Eine ungemene Aufklärung verbreitet sich über die Formen des römischen Staatslebens, und diese Aufklärung ist bei Antonius so groß, daß er in einer Hauptscene wie der Weltumsegler La Peyrouse die Arme um Octavia und Kleopatra zugleich ausstreckt und beide heirathen will. Es gehört eine seltene Efferterie dazu, dieses ebenso weinerliche als langweilige Machwerk dem Shakspeare entgegenzustellen.

Der idealen Richtung gehören ferner die beiden historischen Stücke Gustav Wasa und Bayard an, beide (1802) in Jamben geschrieben und im historischen Costüm gehalten. Das erste ist ganz novellistisch und besteht aus einer Reihe wunderbarer Abenteuer, die zum Theil zu ebenso großen Momenten führen, wie Johanna von Montfaucon: eine Mutter, die der Hinrichtung preisgegeben wird, eine Geliebte, die mit hoch erhobener Fackel vor einem Pulver-

faß die Feinde zurückschreckt, ein finstrier König, der von den Geistern seiner Erschlagenen verfolgt wird, und öfters Erscheinen von Frauen mit fliegenden Haaren. Die rührenden Kinder fehlen diesmal, dagegen ist ein kleiner Zug zu bemerken, der insofern von Wichtigkeit ist, als er den fortgesetzten Kampf Kozebues gegen die Vorurtheile versüßlicht. Gustav Wasa, der das ganze Stück hindurch in den mannigfaltigsten Verkleidungen von seinen Verfolgern gepeinigt wird, hat einmal einem Ritter das Ehrenwort gegeben, seinem Gefängniß nicht zu entfliehen, und ist doch entflohen; er ist demselben außerdem eine große Summe schuldig geblieben. Der Ritter, der im Anfang sehr beleidigt ist, wird durch Rührung zu seinen Gunsten gestimmt. Dieser Zug hat nicht den geringsten Einfluß auf den Fortgang des Stücks, man muß ihn also als einen principiellen auffassen. — „Bayard“ ist echter Kozebue. Er theilt eine fabelhafte Menge von Almosen aus, rettet fortwährend die gekränkte Unschuld, entsagt seiner Liebe unter erschwerenden Umständen mehre Male, lebt als Gegenbild der Octavia nur für seine Pflicht und steht mit engelgleicher Gelassenheit über dem Gefühl schlechter Leidenschaften. Solche Figuren entsprangen dem bösen Beispiel Mar Piccolominis. Den unglücklichen Frauen, die sich in diesen edlen Ritter verlieben, bleibt nichts übrig, als in Knabentracht für ihn zu sterben.

Die höchste Höhe erreichte Kozebues idealistische Poesie in den Hussiten vor Naumburg (1803). Er nannte dasselbe ein Trauerspiel mit Chören und huldigte durch diese Gesänge, die fast nur von Kindern vorgetragen werden, der Idee der Braut von Messina. Diesmal spielen die Kinder, die in den übrigen Stücken Kozebues trotz ihrer Wichtigkeit durch hineintretende ältere Personen wenigstens einigermaßen verdeckt werden, die Hauptrolle. Sie marschiren in ihrer engelgleichen Unschuld, geführt von dem Viertelsmeister Wolf, der als tugendhafter Mann sein Liebstes dem Vaterlande opfert, den vorgestreckten Speißen der grausamen Hussiten entgegen. Diese senken sich vor dem rührenden Anblick, die schrecklichen Menschenfresser werden milde und weich und unter Thränen allgemeiner Rührung schließt das Stück, das sogar bei Wieland sehr bedeutenden Beifall fand.

Unter den übrigen idealen Tragödien erwähnen wir Hugo Grotius (1803), ein rührendes Familienstück, mit politischem Hintergrund. Grotius ist der reine, edle, unschuldige Dulder, der umringt von jammernden Kindern und von einer wahrhaft tyrannischen Willkür verfolgt, doch niemals der Stimme seiner Leidenschaft Gehör gibt, sondern unverdrossen für das Beste der Menschheit arbeitet. Charakteristisch ist aber ein Zug, den wir später beim jungen Deutschland häufig wieder antreffen. Der Prinz von Oranien, der Barneveldt unschuldig hinrichten läßt, und Grotius längere Zeit in Kerkerhaft hält, ist eigentlich auch ein tugendhafter Mann, sorgt nur für das Beste der Mensch-

heit, und die übrigen Tugendhaften werden zum Schluß so davon gerührt, daß sie sich vor ihm demüthigen. Bei so allgemeiner Tugend kann ein wirklicher Conflict nur künstlich herbeigeführt werden. Einem jungen Lieutenant, dem Pflegetohn des Grotius, wird die Bewachung desselben anvertraut, seiner Ehre anvertraut von seinem Vorgesetzten, seiner Freundschaft von einem Freunde. Außerdem liebt er die Tochter des Grotius und wird also auf eine wahrhaft Calderonsche Weise von Freundschaft, Liebe und Ehre zugleich bestürmt. Die Ehre siegt nach schwerem Kampf, er vereitelt einen Fluchtversuch und wird dafür von der Familie sanft verwünscht. So weit wäre es in der Ordnung, aber die Liebe macht sich auch geltend: er unterstützt zwar nicht den offenen Fluchtversuch, aber er sieht durch die Finger und läßt ihn halb mit, halb ohne Wissen geschehen. Nun kommt der Heroismus. Die Flucht wird entdeckt und die Angehörigen des Grotius sollen bestraft werden. Da nimmt der Lieutenant mit edler Lüge die ganze Schuld auf sich, er wird zum Tode verurtheilt und soll hängen. Selbst die Schmach dieses Todes will ihm der Prinz nicht ersparen. Da eilt Grotius in sein Gefängniß zurück, erklärt, er sei nur gestochen, um die Gegner des Prinzen zum Schweigen zu bringen und den Frieden herzustellen, und so geht alles nach Wunsch aus. Das Disciplinarvergehen des jungen Lieutenants geräth vollständig in Vergessenheit, obgleich es doch durch den veränderten Erfolg nicht aufgehoben werden konnte, und obgleich der Prinz vorher von dem abstracten Rechtsprincip ein großes Wesen gemacht hatte. Es ist nicht leicht möglich, sich eine weinerlichere Geschichte zu erdenken. — Ein anderes Drama Heinrich Reuß von Plauen (1803) hat aus diesem finstern dämonischen Helden, dessen Schicksal um so tragischer war, weil in ihm die allgemeine Schuld des Zeitalters mit der individuellen Schuld in Verbindung trat, einen sanften, frommen, milden Heiligen gemacht, der durch seine Tugend junge Heiden und Heidinnen zum Christenthum bekehrt und nur von Bösewichten verkannt werden konnte. — Von einem dritten Stück Rudolph von Habsburg wollen wir nichts weiter sagen, als daß es in Beziehung auf die Form noch mehr ins Ideale geht. Die fünffüßigen Jamben sind nämlich regelmäßig gereimt, so daß immer die 1. und 3., 2. und 4. Zeile einander entsprechen.

Rozebue hat auch von Zeit zu Zeit der höhern Romantik gehuldigt. Der merkwürdigste Versuch der Art ist das Zauberspiel: „die kluge Frau im Walde oder der stumme Ritter“ (1801). Es steht zwischen der „Zauberflöte“ und den „Söhnen des Thals“. Die großartigsten Wunder, Elfengestalten von allen Seiten, kostbare idealische Kleidung, geheime Ritterschaften, finstere Gräber geliebter Todten, die noch leben, das Gelübde des Schweigens drei Jahre lang von einem treuen Cavalier gehalten, die höhere Mystik u. s. w., das alles sind vortreffliche Ingredienzen für ein romantisches Gebräu. Nur sind sie

leider alle von rationalistischem Scheidewasser zerlegt; die Wunder sind keine wirklichen Wunder, die Priesterschaft keine wirkliche Priesterschaft u. s. w., im Grunde ist der Unterschied nicht so groß. Es ist unaussprechlich komisch, wie in einem dieser Spectakelstücke, in welchem ein großartiger Aufwand von Feuer- und Wasserproben, unterirdischen Gefängnissen, Versenkungen, Amazonen und Vermummten u. s. w. angewandt werden, der Maschinist, der nur seinen Schwiegersohn hat prüfen wollen, zuletzt sogar die Kosten seiner Maschinerie beschreibt. Bei diesen Kosten muß man übrigens die damalige Theatereinrichtung in Anschlag bringen, die im Schauspiel noch viel naiver war, während die Oper mit einem sehr bedeutenden Prunk ausgestattet wurde. Denn Kogebues Stücke empfahlen sich unter anderm auch dadurch, daß sie leicht zu geben waren, obgleich er Donner und Blitz, Dolch und Schwert, Vermummungen und dergleichen nicht spart. Er wetteifert darin mit jedem Melodramendichter und hat die Errungenschaften der Kräfteperiode, die Zeiten der „Räuber“ und des „Fiesco“ wol zu benutzen verstanden.

Wir haben Kogebue als eifrigen Anhänger der classischen Schule verfolgt; wir finden ihn am Ende seiner Wirksamkeit auch als Romantiker. Sehr merkwürdig ist darin das Drama „Gisela.“ Es ist so viel Genoveva und Tieck überhaupt darin, als ein routinirter Schauspieldichter nur irgend über sich gewinnen kann. Das Stück fängt mit einer Betrachtung über die Blumen an:

— — — Der Blume Duft ist ihre Klage,  
Ihre Sehnsucht nach dem hellen Tage:  
Weinend muß der Morgen sie begrüßen,  
Denn der Strahl der Sonne nur  
Kann den Thau von ihren Blättern küssen.

Die Ritter ziehen ganz gegen die Kogebuesche Art „träumend durch die finstern Wälder“, sie küssen den Ort, der durch den Fuß ihrer Geliebten geheiligt ist, kurz sie benehmen sich mit einer Courtoisie gegen die Damen, an die man bei den Guelis und den andern Kogebueschen Prinzessinnen durchaus nicht gewohnt ist. Sie tragen sich mit Gedanken über die Mystik des Lebens, und wenn sie in Leidenschaft gerathen, so drücken sie sich poetisch aus: sie fühlen, daß Wellen und Flammen über ihnen zusammenschlagen. Gisela selbst ist zwar zum Theil eine Kogebuesche deutsche Hausfrau, aber auch etwas Genoveva. Sie unterhält sich beim Spinnrad mit ihren Mägden im altdeutschen Ton über vaterländische Sagen und Geschichten, sie ist fromm und sitzsam und hat niemals die Gedanken einer Nähmamsell. Noch mehr aber zeigt sich der Tiecksche Einfluß in der vollständig verwirrten Composition, der bei einem so routinirten Fabrikanten höchst seltsam auffällt. Gisela ist die Gemahlin Konrad des Saliers, der eben zum deutschen Kaiser gewählt wird, sie wird zugleich von seinem Vetter, dem jüngern Konrad, geliebt und diese drei Personen wetteifern

miteinander in der christlichen Tugend. Von einem einheitlichen Fortgang der Intrigue ist keine Rede.

Weniger auffallend ist es, daß Kogebue einmal auch wernerisirte. Denn abgesehen von der Mystik des letztern waren beide Dichter Geistesverwandte und es war nur Consequenz von Kogebue, der kein Mittel des Effects, welches ihm durch die wechselnden Neigungen des Publicums dargeboten wurde, verschmähte, daß er auch dem Geschmack der Mystik seinen Tribut abtrug. Bei alledem nimmt sich die dramatische Legende „der Schutzgeist“ höchst verwunderlich an. Das Vorspiel zeigt uns ein Ehepaar, welches klagend am Leichnam eines Knaben sitzt, der eben vom Blitz erschlagen ist. Plötzlich erhebt sich dieser Knabe, breitet die Arme gen Himmel aus und erklärt in sehr mystischen Redensarten, daß er ein Engel sei, durch Gottes Gnade in diesen Körper gekleidet, um der italienischen Königin Adelheid zu Hilfe zu kommen, die von dem lasterhaften Usurpator Berengar verfolgt werde. Er macht höchst merkwürdige Bemerkungen über das Land der schwülen Träume, über das Licht, das Element der Geister, über die Allmacht u. s. w. und entschwebt dann im schnellen Fluge seinen anbetenden Eltern, um zunächst als Edelknabe der Königin zu „erscheinen“. Er „erscheint“ noch in verschiedenen Gestalten und thut zu Gunsten der verfolgten Adelheid verschiedene Wunder, aber niemals, ohne vorher im brünstigen Gebet von Gott die Erlaubniß dazu zu ersuchen. Es ist merkwürdig, wie der alte Sünder die Macht des Glaubens predigt. Nebenbei erscheinen die verschiedenen Personen einander mehrmals im Traume. Auch der Geist des ermordeten Königs Lothar tritt auf, theils mit theils ohne Visir. Zuletzt will der besetzte Berengar, der als Bettler um das unvermeidliche Almosen bittet, der Adelheid den Dolch ins Herz stoßen. Der Schutzgeist fängt den Stoß auf, der Dolch bleibt stecken, ein Donnerschlag ertönt, der Schutzgeist steht plötzlich schneeweiß da, schleudert ihm den Dolch vor die Füße, die Wunde blutet, Berengar von Grausen ergriffen blasphemirt entsetzlich, der Schutzgeist folgt ihm, wie er herumwankt, stets mit abgemessenen Schritten und sieht ihn starr an, bis Berengar zur Hölle taumelt. Dann sinkt der Schutzgeist sanft am Grabe nieder, vermählt Adelheid mit dem Kaiser Otto, die ausgebreiteten Arme sinken, das Haupt neigt sich auf die Brust, er — stirbt. Otto und Adelheid, sich umarmt haltend, sinken vor ihm nieder. Das Grabmal wird plötzlich sanft erleuchtet, Trompeten und Pauken hinter der Scene — der Vorhang fällt. — Nun würde es freilich eine schwer zu beantwortende Frage sein, wie der liebe Gott eigentlich dazu veranlaßt wird, zu Gunsten einer Person, von der wir nichts Bestimmtes erfahren, eine solche Reihe unerhörter Wunder zu thun, da er seinen Zweck mit viel einfacheren Mitteln hätte erreichen können. Aber eine hübsche Schauspielerin in verschiedenen Verkleidungen und zum Schluß in transparenten Engelscostüm, die immer die Blicke gen Himmel hebt,

