



Staats- und  
Universitätsbibliothek  
Bremen

# **Staats- und Universitätsbibliothek Bremen**

**DFG Projekt Die Grenzboten**

## **Die Grenzboten**

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

Neue Dramen.

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

wärtig begnügt man sich, bei bedeutendern Häusern rohe Schutzbächer anzubringen, bei unbedeutendern werden die Gemälde bald durch den Zutritt der Luft zerstört oder gehen durch Einsturz der Mauern zu Grunde. Mayer in seinem vortrefflichen Buch „Neapel und die Neapolitaner“ erzählt, daß ein Engländer sich von der Regierung die Erlaubniß erwirkt habe, ein pompejanisches Haus vierzehn Tage lang nach Belieben einrichten und bewohnen zu können. Er ließ es so gut wie in der Eile möglich wohnlich machen, möblirte es mit Möbeln und Hausrath nach antiken Mustern, kleidete sich und seine Dienerschaft in die altrömische Tracht und verbrachte die vierzehn Tage mit der Lectüre von Livius und Cicero.

Weil noch immer Viele erwarten in Pompeji ein vollständiges Bild einer antiken Stadt zu sehen, hört man so häufig von getäuschten Erwartungen. Es scheint Goethe so ergangen zu sein, der „von dieser mumifirten Stadt einen halb wunderlichen, halb unangenehmen Eindruck“ bekam. „Das Ganze,“ sagt er, „macht überwiegend den Eindruck einer überaus reinlich aufgeräumten Brandstätte, nur daß alle Spuren schwärzenden Rauchs fehlen. Das Ruinenhafte ist vorherrschend; was die Reisebeschreiber von der Illusion einer antiken Stadt fabeln, aus der die Bewohner ausgewandert, mögen sie selbst beantworten: Nichts macht den Eindruck des Unversehrten, ausgenommen die Gräberstraße und das herculanische Thor. Sind doch alle Häuser dachlos und nirgend ein Plafond oder sonstiges Holzwerk erhalten. Es stehen eben nur Wände und selbst von diesen trifft man neben der alten die Spuren neuer Zerstörung in den zahllosen Lücken, aus denen man die Wandgemälde ausgebrochen hat.“ Das Titelbild des Overbeck'schen Buchs, Pompeji von der Vogelperspective aus gesehen, ist recht geeignet, diesen Eindruck zu veranschaulichen.

## Neue Dramen.

Wenn man unsrer Zeit ein Sinken der dramatischen Kunst zuschreibt, so bedarf das einer nähern Begriffsbestimmung. Vergleichen wir unsre Zeit etwa seit 1840 mit der Glanzperiode Goethes und Schillers und ihrer unmittelbaren Nachfolger, also etwa bis 1815 oder mit der dazwischen liegenden Restaurationszeit, so fällt zunächst auf, daß die Fruchtbarkeit eine viel größere geworden ist; nicht bloß daß die Zahl der Dramen, die alljährlich erscheinen, ins Ungeheure angeschwollen ist, man kann auch ohne Uebertreibung sagen, die Summe der darin aufgewandten Bildung und des Geschicks überwiegt bei weitem die der frühern Perioden. Von den Schöpfungen der Meister muß man absehen, denn

irgend einen der neuern Dichter mit Goethe oder Schiller oder auch mit Heinrich von Kleist in Vergleich stellen zu wollen, wäre eine Thorheit. Aber die Dichter zweiten und dritten Ranges halten den Vergleich sehr wohl aus. Die tragischen Dichtungen von Collin, Kozebue, Körner, Zacharias Werner, Müllner, Houwald u. s. w., die doch in jener Zeit neben Goethe und Schiller einen großen Erfolg errangen, sind als Kunstwerke betrachtet um nichts besser, als die Leistungen unsrer heutigen Theaterdichter; ja, Stücke, wie der Erbförster, die Makkabäer, Maria Magdalena, Judith, selbst Uriel Acosta, nehmen trotz aller Ausstellungen im Ganzen einen höhern Rang ein. Wenn man nun dagegen anführt, daß bei einem Drama es doch wesentlich auch auf die Ausführung ankommt und daß diese hinter den Leistungen jener Periode unendlich zurückbleibt, so könnte man die Schuld lediglich auf die Theater schieben, deren immer steigende Verwilderung niemand in Abrede stellen wird. Aber diese Erklärung wäre einseitig. Der Grund des Verfalls liegt doch mit am Dichter.

Der Rohheit des naturalistischen Theaters setzten Schiller und Goethe eine vollendete ideale Kunstform entgegen, die nicht aus der innern Natur des deutschen Geistes hervorging, sondern aus ästhetischen Gesetzen, die sie aus der Beobachtung großer ausländischer Dichter geschöpft hatten. Was bei ihnen angestregtes Streben war und daher beständig zur wirklichen Production anregte, wurde bei ihren Nachfolgern Fertigkeit und Manier und es bildete sich von den Bühnen aus eine neue ästhetisch-sittliche Convenienz, die zwar dem Bewußtsein des Volks nicht ganz entsprach, die ihm aber doch allmählig geläufig wurde. So entstand zwischen den Dichtern der alten Schule, den Schauspielern und dem Theaterpublicum jene Wechselwirkung, die nothwendig ist, wenn die Kunst gedeihen soll.

Die Eintracht hörte mit dem Ende der 30er Jahre auf. Die Halmischen Dramen waren die letzten Schöpfungen der alten Schule und der fortwährend abnehmende Anklang, den sie fanden, zeigte deutlich, daß es mit der idealistischen Schule vorbei sei. Die Kritik machte sich geltend und man gewann allmählig die Ueberzeugung, daß, um wirkliche Theaterstücke zu schaffen, eine Umkehr nothwendig sei. Es wurde von neuem der Realismus als das Princip der Dichtkunst aufgestellt.

Allein mit dieser an sich ganz richtigen Erkenntniß war noch nicht viel gewonnen, denn trotz der Anstrengung, mit der man nun die Wirklichkeit beobachtete, um den Charakteren ein innerliches, der Natur entsprechendes Leben zu verleihen, hatte man noch immer unbewußt die alte Theaterconvenienz im Sinn. Die eine Vorstellung mischte sich in die andre und so entstand eine wahrhaft babylonische Verwirrung aller sittlichen und ästhetischen Begriffe. Die alte Schule hatte so wenig als möglich individualisirt, sie konnte daher von den

wunderlichsten Problemen ausgehen, die Unnatur gab sich wenigstens nicht handgreiflich kund. Seitdem man aber ängstlich zu individualistren anfang, entstand ein solches Raffinement in den Motiven, daß die Dichtung, anstatt uns einen idealen Weg zu zeigen, uns vielmehr die Krankhaftigkeit und Unstetigkeit als den echten Gehalt des Lebens anzuweisen suchte. Manche Dichter thaten das vollkommen unbesangen, wie z. B. Gogolow, der seine Charaktere von den allerabsurdesten und niedrigsten Motiven bestimmen ließ, ohne es zu merken; andre, die das Ungefunde einer so willkürlichen Bestimmung fühlten, verfielen darüber in einen Pessimismus, der einen um so unangenehmern Eindruck machte, je weniger man das Talent verkennen durfte.

Zu den letztern gehört vorzugsweise Hebbel. Es sind in seinen frühern Stücken einige wilde Nachtszenen, die ihre Wirkung nicht verfehlen, wenn man sie auch für abscheulich erklären muß. Es ist in seinen frühern Stücken bis zur Julia hin ein beständiger Schauer vor dem Leben, vor der Existenz im Allgemeinen, ein Schauer, der sich namentlich in dem letzten Stück in den widerlichsten Bildern ausspricht. Seit der Zeit hat er sich bemüht, gegen diese Neigung anzukämpfen und das Fragenhafte und Greuliche tritt immer mehr in den Hintergrund. Was aber das Raffinement seiner Erfindungen betrifft, so steht er noch auf dem alten Standpunkt und man merkt das um so mehr, da mit jenen Nachtszenen auch seine eigentliche Virtuosität wegfällt. Dies ist es auch, was wir bei seinem neusten Werk gefunden haben: *Gyges und sein Ring*, eine Tragödie in fünf Acten von Fr. Hebbel. (Wien, Tendler).

Die alte Herodotische Geschichte nimmt in diesem Drama folgende Gestalt an. Kandaules, der König von Lydien, erzählt seinem griechischen Günstling Gyges von der Schönheit seiner Gemahlin und fordert ihn im Eifer des Gesprächs auf, sie anzusehen. Da keine andre Gelegenheit dazu da ist, führt er ihn trotz alles Sträubens in ihr Schlafgemach, überzeugt, daß dieser Versuch ohne Folgen bleiben wird, weil Gyges einen Ring besitzt, der unsichtbar macht. Trotzdem merkt die Königin Rhodope, was geschehen ist, sie merkt auch, wer der Thäter war, weil sie die Geschichte mit dem Ringe kennt; sie ahnt aber nicht, daß ihr Gemahl um die Sache weiß. Sie läßt also Gyges, um ihre gekränkte Ehre zu rächen, von ihren Trabanten verhaften, veranlaßt ihn zum Geständniß seiner Schuld und fordert nun den König auf, ihn tödten zu lassen. Dieser ist ehrlich genug, den wahren Hergang zu erzählen und so wendet sich nun ihr Zorn gegen ihren Gemahl. Sie fordert Gyges auf, den König zu tödten und verspricht ihm für diesen Fall ihre Hand. Gyges wird darüber sehr traurig, doch willigt er endlich ein, stellt Kandaules das ganze Sachverhältniß dar und dieser, gleichfalls von Reue ergriffen, ist zum Tode bereit. Doch wird die Sache in einem Zweikampf abgemacht, Kandaules fällt, das Volk wählt Gyges zu

seinem Könige, Rhodope reicht ihm ihre Hand, aber nachdem sie auf diese Weise ihre Ehre wiederhergestellt, tödtet sie sich selbst.

In der alten Fabel, die auf der orientalischen Sitte beruht, daß das Weib im Serail den Augen der Menge verschlossen bleibt, spricht sich die alte sehr beherzigenswerthe Lehre aus, man solle auch dem besten Freunde seinen Schatz nicht zeigen, denn man verleite ihn dadurch zum Verrath. Die Geschichte ist vollkommen im Costüm des Orients gedacht, wo die Leidenschaft schrankenlos, durch kein sittliches Gefühl gebändigt, sich in die Welt der Erscheinung ergießt. — Der Dichter hat nun aber, um psychologische Feinheiten anzubringen, seine Charaktere auf eine Weise individualisirt, daß der naive Ton der Fabel verloren geht.

Zunächst ist es nicht allgemeine Sitte, sondern individuelle oder wenigstens bloß landsmannschaftliche Stimmung der Königin, daß sie das fremde Auge scheut. Rhodope ist ein Gegenbild der Mariamne; sie ist eine lebendige Casuistik des Ehrenpunkts, aber nicht, wie es im spanischen Drama stattfand, wo das Gebot der Ehre äußerlich bestimmt wurde, sondern so, daß sie die zwingenden Gefühlspflichten aus sich selbst heraus schöpft. Sie handelt nicht im Zorn, nicht in der Leidenschaft, sie nimmt sogar ein gewisses anerkennendes Interesse an Gyges, das sich aber keineswegs zur Liebe steigert. Sie handelt aus Gefühlspflicht, grade wie Mariamne. — Ihr gegenüber steht der König, der freilich nichts weniger ist, als ein orientalischer Sultan. Er wird von vornherein als Neuerer dargestellt, der die rohen, unbehilflichen Sitten seines Volks durch Reformen zu bessern sucht und deshalb das Mißfallen seiner alten treuen Diener erregt. Er ist vorurtheilsfrei und handelt also bei jenem Factum ganz unbefangen. Er ist dabei ein ungewöhnlich edler Mann und zwar nicht wie sonst die orientalischen Sultane edel sind, in der Aufwallung, aus Temperament, sondern ganz wie seine Gemahlin aus Pflichtgefühl. Er reflectirt fortwährend über die Handlungen und das dabei zu beobachtende Verfahren und läßt sich nicht durch einen Zug des Gemüths, sondern durch ein moralisches Urtheil bestimmen und hier ist es wiederum schlimm, daß das Motiv des Urtheils nicht in den Sitten gegeben ist, sondern jedes Mal aus den Eingebungen des Gemüths hervorgesucht werden muß. — Der dritte im Bunde ist Gyges, der moralisirte Solo. Als er im Schlafzimmer der Königin ist, dreht er plötzlich den Ring um, um sichtbar zu werden und dadurch den König zu veranlassen, ihn zu tödten. Zwar liebt er Rhodope, aber das jedesmalige Pflichtgefühl ist herrschend über seine Leidenschaft und wenn er später dennoch seinen Freund und Wohlthäter tödtet, so geschieht auch das aus Pflichtgefühl. Kurz, es ist zwischen den dreien ein beständiger Conflict moralischer Motive, der nur dann einen Sinn und ein Interesse hätte, wenn die Motive unsre eignen wären. Das ist aber nicht der Fall, denn das Ganze ist ein Problem der Reflexion.

Zu unsern Tagen wird niemand den Freund in das Schlafzimmer seiner Frau führen, und im Orient gibt es keinen Katechismus der Moralität, mit dem man ein empfindsames Spiel treiben könnte. Hebbel entwickelt aus seinem psychologischen Raffinement keineswegs eine veränderte Stimmung des einen gegen den andern, wie es bei jeder wahrhaften Seelenbewegung der Fall ist, sondern nur eine veränderte moralische Ansicht über das, was nun zu thun sei. Seine Geschichte ist also für Beichtväter, aber nicht für das Theater.

Daß Hebbel aus der Fabel auch die Geschichte mit dem Ring genommen hat, wäre an und für sich nicht zu tabeln, wenn er es bloß als decoratives Motiv benutzt hätte, denn an sich verändert der Umstand, daß der unbemerkte Eintritt durch einen Talisman bewirkt wird, die Natur der Sache nicht im mindesten. So scheint es auch nach dem Motto:

Einen Regenbogen, der, minder grell als die Sonne,  
Strahlt in gedämpftem Licht, spannte ich über das Bild,  
Aber er sollte nur funkeln und nimmer als Brücke dem Schicksal  
Dienen, denn dieses entsteigt einzig der menschlichen Brust.

Beiläufig, was sind das für polizeiwidrige Hexameter! Hebbel thut sich doch sonst etwas darauf zu gut, es mit seinem Handwerkszeug genau zu nehmen. — Aber die Hauptsache ist, Hebbel hält sein Versprechen nicht. Das Motiv des Ringes wird doch über Gebühr ausgebeutet und hier gewinnt einmal wieder seine Virtuosität Macht über ihn. Als Gyges zuerst bemerkt, daß der Ring unsichtbar macht, hat er eine Empfindung, wie der Jüngling im „Rubin“.

Mein Blick umflorte sich und schweifend fiel  
Er auf den Stein des Ringes, der mir roth  
Und grell von meiner Hand entgegen sprühte  
Und rastlos, quellend, wallend, Perlen treibend  
Und sie zerblasend, einem Auge gleich,  
Das ewig bricht in Blut, das ewig raucht.  
Ich drehte ihn, aus Nothwehr möcht ich sagen,  
Aus Angst, denn alle diese Perlen blitzten,  
Als wären's Sterne, und mir ward zu Muth,  
Als schaut ich in den ewgen Born des Lichts  
Unmittelbar hinein, und wurde blind  
Vom Uebermaß, wie von der Harmonie  
Der Sphären, wie es heißt, ein Jeder taub.

Ähnliche Empfindungen hat die Königin:

Man sagt bei uns, daß Dinge, die die Welt  
Zertrümmern können, hie und da auf Erden  
Verborgen sind. Sie stammen aus der Zeit,  
Wo Gott und Mensch noch miteinander gingen

Und Liebespfänder tauschten. Dieser Ring  
 Gehört dazu! Wer weiß, an welche Hand  
 Ihn eine Göttin steckte, welchen Bund  
 Er einst besiegeln mußte! Graus't Dich nicht,  
 Dir ihre dunkle Gabe anzueignen  
 Und ihre Rache auf Dein Haupt zu ziehn?  
 Mich schaudert, wenn ich ihn nur seh'!

Und in der That scheint sich die Sache nachher zu bestätigen, wenigstens erklärt zuletzt Randaules selbst, die Ahnung seiner Gemahlin habe sie nicht betrogen.

Denn nicht zum Spiel und nicht zu eitlen Possen

Ist er geschmiedet worden und es hängt  
 Vielleicht an ihm das ganze Weltgeschick.

Mir ist, als dürst' ich in die tiefste Ferne

Der Zeit hinunter schau'n, ich seh den Kampf

Der jungen Götter mit den greisen alten:

Zeus, oft zurückgeworfen, klimmt empor

Zum goldnen Stuhl des Vaters, in der Hand

Die grause Sichel, und von hinten schleicht

Sich ein Titan heran mit schweren Ketten.

Warum erblickt ihn Kronos nicht? Er wird

Gefesselt, wird verstümmelt, wird gestürzt.

Trägt der den Ring? — Ogyes, er trug den Ring!

Und Gaa selbst hat ihm den Ring gereicht.

Kurz, das Stück würde in das Gebiet der Werner'schen Schicksalstragödie verfallen, wenn nicht Randaules ein gar zu strenger Moralist wäre, und die Beziehung zwischen Schuld und Schicksal genau abwöge. Was aber das Drama durch jene Schilderungen scheinbar an poetischer Färbung gewinnt, verliert es auf alle Fälle an dramatischer Klarheit.

In der Ausführung ist, wie fast immer bei Hebbel der Ernst zu loben, mit dem er alles Einzelne dem Gesamtproblem anpaßt. Doch verführt ihn öfters sein Bestreben nach einem realistischen Ausdruck zu barocken und unverständlichen Wendungen. So tritt z. B. einmal Randaules schnell in das Gemach seiner Gemahlin ein, nachdem er eben die Kraft des Ringes erprobt und mehre seiner Vasallen in ihren geheimen Absichten belauscht hat, und spricht folgendermaßen:

Doch — Weist Du, wer ich bin? Ein Hermenwächter,

Ein Grenzpfahlkönig, der die Ellen freilich,

Doch nie die Schwerter mißt und Schuld d'ran ist,

Daß die zwölf Thaten des Herakles nicht

Durch vierundzwanzig and're größere

Längst überboten sind. Wenn Du's nicht glaubst,

So frage nur den grimmigen Alkäos,  
 Du kennst ihn nicht? Ich auch seit heute erst!  
 Und weißt Du, wie ich Menschen glücklich mache?  
 Ich spreche: Jüngling, komm', da ist ein Kern,  
 Den stecke in die Erde und begieße  
 Den Fleck mit Wasser, thu' es Tag für Tag  
 Und sei gewiß, daß Du mit weißen Haaren  
 Für Deine Mühe Kirschen essen wirst,  
 Ob süße oder saure, siehst Du dann!  
 Als Wahrsmann stelle ich den Agron Dir,  
 Den würd'gen Freund des würdigen Alkäos,  
 Ihm völlig gleich, nur nicht so weiß im Bart.

Es ist nicht bloß, daß der Dichter aus dem Ton fällt, diese Anspielungen müssen dem Theaterpublicum ebenso unverständlich sein, als der verwunderten Rhodope. — Auch fehlt es keineswegs an Spuren der alten, ins Greuliche überspielenden Phantastie. So sagt einmal Olyges zur Königin, er hätte schon in jener Nacht seinen Tod veranlassen wollen.

O, hätt' ich ihn ertrozt, wie ich's versuchte,  
 Dann zitterte in Deiner Seele jetzt  
 Nur noch ein Schauer vor dem Mörder nach,  
 Der Dir das Athmen um so süßer machte,  
 Dein Gatte aber würde, als Dein Retter,  
 Noch feuriger, wie je, von Dir geküßt.

Das ist wieder einmal eine Phantastie, die füglich in der Julia ihre Stelle hätte finden können.

Auch in dieser Tragödie, wie in den frühern unsers Dichters, fehlt bei dem Handeln und Empfinden der Charaktere das Gefühl zwingender Nothwendigkeit, welches die Dichter zweiter Ordnung, wie Calderon, die einseitiges Zeitbewußtsein repräsentiren, durch Vermittlung der leitenden sittlichen Begriffe in uns erregen, die Dichter erster Ordnung, wie Shakespeare, dadurch, daß sie in ihren Charakteren die allgemein menschliche Natur darstellen. Bei Hebbel kann man immerhin zugeben, daß eine Handlungsweise, wie er sie schildert, unter Umständen möglich wäre; aber für jeden ernstern Moment wäre ebensogut auch eine andere, vielleicht die entgegengesetzte Handlungsweise möglich. Der König könnte z. B. seinen Günstling erschlagen, dieser könnte sich selbst tödten u. s. w., es wäre ebenso richtig, als das, was uns jetzt von ihm erzählt wird. In Bezug auf die echte Kunstform kommen wir immer auf den bekannten Ausspruch des Sophokles zurück, daß Euripides die Menschen schildere, wie sie sind, er dagegen, wie sie sein sollen (besser: wie sie sein müssen). Hebbel schildert nicht Typen, nicht ideale Naturen, sondern excentrische Menschen, die in ihren Motiven das Gepräge der Willkür an sich tragen, mit

einem Wort, Originale. Originale aber gehören ins Lustspiel oder in den Roman, nicht in die Tragödie, wenigstens nicht als Hauptperson. —

Die letzten Messenier, Trauerspiel in fünf Acten von Guido Conrad. Wien, Gerold. —

Der Gegenstand des Dramas ist folgender. Das spartanische Heer geräth in Gefahr, der Feldherr desselben, Phileros, bietet denjenigen Heloten, welche sich dem Kampf anschließen wollen, die Freiheit an. Wider sein Erwarten melden sich sämtliche Heloten, veranlaßt durch Alkidas, den letzten Sproß des messenischen Königsgeschlechts. Phileros in dem Bewußtsein, seinem Vaterlande durch diesen Schritt Schande gebracht zu haben, legt seine Würde nieder und läßt sich von einem Sklaven tödten. Der spartanische Senat ist in Verlegenheit, was er mit den Heloten, die unter Alkidas Anführung bewaffnet ihm gegenüberstehen, anfangen soll. Es findet sich ein Mittel. Palmene, die Witwe des Phileros, die den tapfern Heloten schon früher still geliebt, bietet dem Alkidas ihre Hand und zugleich das spartanische Bürgerrecht an, wenn er sich von den Heloten trennen wolle. Er schlägt es aus und erklärt, er wolle sich die Hand der Frau, die er gleichfalls liebt, im Kampf erringen. Es finden neue Unterhandlungen statt, man bietet den Heloten die Auswanderung an; sie schlagen es aus, und der Krieg wird nun ein Vernichtungskrieg. Inzwischen hat Palmene in dem Gefühl, sich compromittirt zu haben, den Tod des Alkidas beschlossen. Sie verlockt ihn in einen Hinterhalt, wo er umgebracht wird, liefert sich aber selbst als Mörderin den Feinden aus, um hingerichtet zu werden.

Der Einfluß Hebbels auf den talentvollen jungen Dichter macht sich unverkennbar geltend; nicht in der Sprache, denn diese gehört ganz der österreichischen Schule an, die sich im Wesentlichen nach Schiller gebildet hat, sie ist vorwiegend rhetorisch, und einzelne Stellen sind von einer wahrhaft edlen und schönen Beredtsamkeit, sondern einmal in der Anlage der Fabel, und namentlich in dem Schluß, der in extremster Weise an Hebbel erinnert, sodann in der Bildung der Charaktere. So ist z. B. Palmene ursprünglich in der Weise der Mariamne und Rhodope erfunden. Freilich besitzet der Dichter nicht die Sprödigkeit und Härte der Empfindung, diese Anlage folgerichtig durchzuführen. Ganz in der Weise Hebbels ist sowol das Spartanerthum wie das Helotenthum in seiner höchsten Steigerung durch zwei Schwärmer oder Verrückte dargestellt, die sich auf eine ähnliche Weise bewegen, wie die betreffenden Figuren in der Judith und dem Herodes. — Wenn der Dichter das schöne Talent, das sich dies Mal nur in einzelnen Stellen geltend macht, ausbilden will, so wird er sich zunächst Strenge in der Composition aneignen müssen; er wird, selbst auf die Gefahr hin, in das Schematische zu verfallen, sich streng den wesentlichen und nothwendigen

Gang der Handlung versinnlichen und alles Unwesentliche ausmerzen müssen. Die Forderungen, welche die Bühne an den Dichter stellt, beruhen nicht auf dem Zufall oder der Willkür, sie entspringen aus der richtigen Berechnung der Art und Weise, wie die Aufmerksamkeit des Zuhörers gespannt und gefesselt werden muß. Ein Genie ersten Ranges hat nicht nöthig, sich diese Gesetze fortwährend gegenwärtig zu halten, denn es trifft mit seinem Schaffen instinctmäßig das Richtige; bei einem Talent ist es aber nicht zu umgehen. —

Baruch von Spinoza. Drama in fünf Aufzügen von Caroline Luise. Berlin, Schneider. —

Die Quellen dieser Dichtung sind Auerbachs Spinoza und Gutzkows Uriel Acosta. Aus dem ersten ist die Fabel, aus dem letztern die Stimmung genommen. Dennoch ist die Dichterin nicht ohne Verdienst. — Sie hat in die Handlung, die bei Auerbach fast ganz auseinanderfällt, eine gewisse dramatische Einheit zu bringen gewußt, und gegen Gutzkow schiebt sie vortheilhaft durch eine reine, edle Sprache und durch gesunden Menschenverstand ab, obgleich ihr mitunter im höchsten Pathos doch Ausrufungen begegnen, wie z. B.: „O ewige Wahrheit, du allein bist wahr.“ — Das dramatische Interesse eines Werks, welches mehr den Conflict von Ansichten und Ueberzeugungen darstellt als den Conflict von Leidenschaften, kann nicht groß sein, und bei allem Verstand der Dichterin sind die Ideen, die sie vorträgt, doch nicht bedeutend genug, um uns für diesen Mangel zu entschädigen. Mit mehr Liebe, als der eigentliche Held, ist seine Schwester Miriam geschildert, die, ohne fanatisch zu sein, doch entschieden für das Judenthum Partei nimmt, und in der die Verfasserin wahrscheinlich ihre eigne Gesinnung ausgedrückt hat. —

Winrich von Kniprode. Drama in fünf Acten von Adolph Marquidorf. Königsberg, Böhmer. —

Laima, die Tochter des heidnischen Lithauerfürsten Kynstutt, verliebt sich in einen Ritter, dieser wird von ihrem Vater gefangen genommen und soll geopfert werden; um ihn zu retten, verräth Laima ihren Vater und ihre Landsleute an den Orden. Kynstutt wird gefangen genommen und veranlaßt in der Gefangenschaft einen ehemaligen Vasallen, ihn zu befreien; bei der Gelegenheit wird Laimas neuer Bräutigam schwer verwundet. Der Versuch, den Hochmeister umzubringen, mißlingt. Auf der Flucht wird Kynstutt vom Blitz getroffen und betäubt, sein Neffe Jogal führt ihn ab, um ihn zu ermorden. Jener Ritter wird geheilt und heirathet Laima. — Dazwischen spielt eine zweite Intrigue. Die Tochter des Bürgermeisters von Marienburg liebt den Hochmeister. Einmal will sie, wie Käthchen von Heilbronn, zum Fenster hinaus ihm entgegenpringen. Der Hochmeister liebt sie gleichfalls, ist aber

tugendhaft und will sie daher entfernen. In der Kleidung eines Pagen kehrt sie heimlich zurück, wirft sich ihm zu Füßen, voll Mitleid nimmt er sie in seine Arme, aber es geht ihm wie Pickwick, in dem Augenblick tritt das Publikum ein. Er erinnert sich an den Propheten und erklärt, sie ist wahnsinnig. — Das Stück ist unzweifelhaft mißlungen, denn die Handlung fällt vollständig auseinander. Es ist eine Uebermasse Genremalerei darin, von der man nicht begreift, wozu sie nöthig ist, und die selbst in ihren Formen dem Charakter der Zeit nicht entspricht. In der Sprache, die häufig aus realistischer Naturmalerei in sentimentale Wendungen übergeht, wird man an Zacharias Werner erinnert. In einzelnen Anläufen, namentlich in der Schilderung des Lithauerfürsten (bei dem freilich der heidnische Bekehrungseifer unhistorisch ist), zeigt sich Talent. Ob dieses aber ausreichen wird, das mangelnde Kunstgefühl zu ersetzen, läßt sich aus dem gegenwärtigen Versuch noch nicht entnehmen. —

Waldmüllers Margret. Melodrama in zwei Acten von Jultus von Rodenberg. Hannover, Rümpler. —

Ein niedliches Singspiel, musikalisch gedacht, aber für den sehr kleinen Umfang des Stoffs zu weitschweifig ausgeführt. Bekanntlich hat es Marschner in Musik gesetzt. —

Die Blume Eines Tages. Schauspiel in einem Vorspieler und drei Acten von Don Francisco Camprodon. Aus dem Spanischen übertragen von G. G. de Wilde. Leipzig, Brockhaus. —

Der Uebersetzer gibt dieses Stück, wie den früher von ihm übertragenen Don Juan von Zorrilla, als einen Beleg dafür, daß es mit dem Sinken der spanischen Bühne noch keineswegs so arg sei. Das Stück ist in Madrid wie in Mexico mit großem Beifall aufgeführt und auch ins Englische übersetzt worden. Auch für uns ist es, abgesehen von dem wirklichen Talent, das sich darin ausspricht, insofern interessant, als es zeigt, in einen wie wunderlichen Conflict die altspanischen überlieferten Ehrbegriffe mit der modernen Gefühlsweichheit kommen. — Im Vorspiel wird uns ein glückliches Brautpaar gezeigt, Don Diego und Donna Lola. Er ist das vollständige Ideal aller ritterlichen Tugenden, sie liebt ihn innig. In einer Unterredung mit ihrem Vater behauptet sie, die Liebe sei ihrem Wesen nach unvergänglich; er bestreitet es, erklärt aber dabei, es sei wünschenswerth. Die beiden Liebenden sind im Begriff einander zu heirathen, da wird Don Diego nach Südamerika abberufen, um seinen kranken Vater zu pflegen. Er will seine Braut sogleich heirathen, um sie mitzunehmen; auf die Bitte ihres Vaters aber entschließt er sich, die Hochzeit bis zu seiner Rückkehr aufzuschieben. — Kurz vorher hat ein Marquis von Montero seine Visite gemacht. — Zwischen dem Vorspiel und dem

ersten Act vergehen drei Jahre. Zu unserm höchsten Erstaunen finden wir Lola als Marquise von Montero wieder. Ihre vertraute Jose bittet sie im Auftrage des Publicums, sich darüber zu erklären, sie erzählt, daß bald nach der Abreise ihres Bräutigams ihr Vater gestorben sei, der interessante Marquis sei ihr einziger Umgang gewesen, er habe sie in die Gesellschaft eingeführt.

Und hier fängt meines Lebens Wendung an! —

Es knüpften an die Welt mich neue Bande,

Und neue Freuden bot mir das Geschick.

Nur meines Vaters, Diegos Zärtlichkeit

Hatt' ich bis jetzt gekannt; zum ersten Male

Trat in die Welt ich ein, in die Gesellschaft,

Und meine Schönheit wurde laut gepriesen.

Wo ist das Weib, das nicht in tieffter Seele

Der Leidenschaft sich freut, die es erregt?

Und Hundert, glühend meinem Dienst geweiht,

Erzählten mir der Liebe süße Lügen u. s. w.

Kurz und gut, sie heirathet den Marquis. „Sie treffen da,“ sagt Gulalia Mainau, „auf eine Unbegreiflichkeit in meiner Geschichte.“ Es ist Soirée und Ball, ein Fremder wird vorgestellt, natürlich ist es Don Diego, der eben aus Amerika zurückkommt. Er hat eine Leidenschaft, allen Leuten das Leben zu retten. So hat er auch den Marquis aus dem Wasser gezogen. Es folgen nun Erklärungen; sie gesteht ihm, daß sie ihn eigentlich noch liebt und sich schwere Gewissensbisse macht, daß sie aber jetzt treue Gattin bleiben will. Bei ihm ist die Liebe noch ebenso stark, wie früher. Er ist im Anfang sehr leidenschaftlich, dann zeigt er Großmuth. Der Marquis hat die Unterredung im Nebenzimmer mit angehört, er tritt jetzt ein. Lebte er zu den Zeiten Calderons, so würde er tausendfaches Recht haben, beide augenblicklich umzubringen; so begnügt er sich damit, seinen Nebenbuhler herauszufordern, nachdem er ihm vorher den Grund auseinandergesetzt.

Marquis. Gesezt den Fall, daß Eure Gattin Euch

Gekränkt, daß Ihr aus ihrem eignen Munde

Bernommen, daß sie einen andern liebte,

— Mir raubt der Zorn die Sprache! — sagt: was würdet

Ihr mit dem Nebenbuhler wol beginnen?

Diego. Marquis, das ist ein ganz besondrer Fall,

Der mir nicht vorgekommen.

Bei den alten Spaniern wäre es der Gipfel der Ehrlosigkeit gewesen, bei einem Duell zu zögern; hier aber haben wir bei der Vorbereitung einige rührende Scenen. Der ungeduldige Marquis holt seinen Gegner selbst ab, das Duell findet statt, Don Diego entwaffnet den Marquis zweimal und weigert

sich trotz seiner Bitten, ihn zu tödten. Der Marquis erinnert sich an Dumas und schlägt ihm vor, um das Leben zu würfeln. Der aufgeklärte Spanier mildert die Bedingung, wenn der Marquis verliert, soll er Lola verlassen. Der Marquis verliert und geht zu seiner Frau, um sich zu empfehlen. Er kann bei der Gelegenheit nicht unterlassen, ihr einige kleine Grobheiten zu sagen, die sie doppelt und dreifach erwidert. Gleich darauf erhält sie einen Brief von Don Diego, der von der seraphischen Liebe der Seelen spricht, wo Schuld gleich Unschuld ist, Unschuld gleich Schuld u. s. w., kurz, er will sich selbst ums Leben bringen. Der Marquis hat auch davon gehört, er ist gleichfalls ein edler Mann, eilt zu seinem Gegner und beschwört ihn auf den Knien im Namen Lolas, leben zu bleiben. Endlich erweicht er das große Herz und eilt darauf zu seiner Gattin, der er gleichfalls zu Füßen fällt und sie um Verzeihung bittet.

Will es mir nicht gelingen, Eure Liebe, —  
Dies höchste Gut! — mir wieder zu erringen,  
So weint von heute an des Herzens Klage  
In eines treuen Freundes Armen aus.

Darauf erklärt Lola, dies schöne Wort gebe ihm ihre Achtung wieder. — Da hört denn doch wirklich dies und jenes auf! — Sie wolle sich damit begnügen, für ein zerrissenes Herz zu beten, um so ihre Schuld zu zahlen. Diego selbst tritt auf, um sich zu empfehlen, sie macht ihn auf sein zerrissenes Herz aufmerksam, er versichert aber, er vertraue auf den Himmel und so schließt das Stück unter allgemeinen Thränen. — Wäre nicht das spanische Costüm, man sollte darauf schwören, Gutzkow hätte es gemacht. —

Dramen aus und nach dem Spanischen. Von Ludwig Braunfels. Zwei Bände. Frankfurt a. M., Sauerländer. —

Die Sammlung enthält eine Reihe interessanter älterer Stücke. Nur eins davon: El Perro del Hortelano von Lope de Vega, hat der geschickte Uebersetzer frei bearbeitet und ein Bühnenstück daraus gemacht, welches auch zu unsern Sitten so ziemlich stimmt. Nur ist der Titel Gräfin und Jose nicht ganz passend, da wir unter Josen etwas Anderes verstehen, als die jungen Fräulein, von denen hier die Rede ist. Der nämliche Gegenstand ist seinem wesentlichen Inhalt nach von Calderon im lauten Geheimniß behandelt worden. — Unter den übrigen Stücken ist Don Juan oder der steinerne Gast von Pater Gabriel Tellez (Tirso de Molina) das interessanteste. Es ist nach der Bearbeitung von Juan de la Cueva und Lope de Vega die älteste Form, in der diese spanische Sage auf das Theater gebracht ist und zugleich diejenige, an welche sich die Oper am genauesten anschließt. Die verschiedenen Liebesabenteuer lassen wir bei Seite und halten uns nur an die Geistererscheinung. Wie in der

Oper kommt Don Juan auf seinen Streifzügen an das Standbild des erschlagenen Comthurs. Die Inschrift erbittert ihn, er greift dem Standbild an den Bart und ladet es zum Essen ein, um dort die Rache auszumachen. Die Erscheinung des Comthurs beim Gastmahl ist wie in der Oper. Leporello, oder wie er hier heißt, Catalinon, macht viele unnütze Späße, zuletzt läßt der Comthur die Tafel abräumen, bleibt mit Don Juan allein und läßt sich von ihm das Ehrenwort geben, noch in derselben Nacht in seiner Brustkapelle zum Abendessen zu erscheinen. Don Juan ist echter Cavalier und ohne Furcht. Er geht Nachts in die Kirche, der Comthur empfängt ihn und kann sich nicht erwehren, seinem Muth Anerkennung zu zollen. Die Gerichte, die aufgetragen werden, sind sonderbarer Art: eine Schüssel Scorpionen und Vipern, dazu wird Essig und Galle getrunken. Zum Schluß muß Don Juan dem Comthur die Hand geben und wird durch sie verbrannt. Zu spät verlangt er einen Priester, um zu beichten. — Das zweite Stück ist ein Lustspiel von Lope de Vega: Das Unmöglichste von Allen. In einem witzigen Räthselspiel am Hof wird darüber debattirt, was auf der Welt das Unmöglichste sei. Man kommt zu dem Resultat, es sei, ein Weib wider ihren Willen zu hüten. Ein Edelmann, der die Ehre seiner Schwester zu vertreten hat, wettet dagegen und verliert die Wette. Das Stück ist in einer sehr übermüthigen Laune abgefaßt, sämtliche Personen geben der übermüthigen Dame, die den pedantischen Bruder betrügt, Recht, und ganz gegen die Art und Weise Calderons werden die Anstrengungen des letztern, das Gesetz der Ehre aufrecht zu halten, gradezu lächerlich gemacht. — Außerdem enthält die Sammlung noch ein Frohnleichnamstück von Calderon: Das Festmahl des Belsazar. Bekanntlich spielten die Hauptrollen in diesen Stücken allegorische Figuren. König Belsazar vermählt sich mit zwei Frauen, der Eitelkeit und der Abgötterei. Der Prophet Daniel bedroht ihn mit Gottes Strafe, der Tod, als junger Ritter gekleidet, verspricht diese Drohung auszuführen und zeigt dem König einen Schuldschein vor, daß er in Sünden empfangen sei und daß er sein Leben dem Tode zu zahlen habe. Als Zeugen sind unterschrieben Adam, David und Hiob. Allein der Mahnbrief wird von der Eitelkeit zerrissen. Im Traum erscheint dem König das bekannte Standbild mit thönernen Füßen und bedroht ihn aufs neue; auch diesmal ohne Erfolg. Der König setzt sich zum Gastmahl und trinkt aus den heiligen Gefäßen. Der Tod, als Lakai gekleidet, gießt ihm ein Getränk ein, aus Lebenssaft und Gift gemischt. Gleichzeitig erscheinen die bekannten drei Worte mit flammender Schrift an der Wand. Daniel legt sie aus und der Tod verrichtet sein Scharfrichteramt. Charakteristisch ist die komische Figur des Stücks, keine geringere, als der Gedanke, der als vollkommener Narr das Recht hat, vorlaut und frech zu sein. Sein Kleid ist aus verschiedenen Lappen zusammengesetzt und schillert in den buntesten Farben, aus denen man den Grundton nicht herauserkennet.

Denn so unheilbar kann auf Erden  
 Niemals ein Narr gefunden werden,  
 Als wenn ein Mensch das thät und sagte,  
 Was Alles er zu denken wagte.  
 Drum, ob im Tollhaus Wen'ge sind,  
 Sind toll doch Alle, die ich find:  
 Sieht man das Innre nackt und bloß,  
 Sind all wir Narren, Klein und Groß.

Ferner haben wir noch anzuführen die zweite Ausgabe von: Don Carlos. Tragédie en cinq actes et en vers imitée de Schiller par Amédée de la Rousselière. Liège, Desoer. — Die vortreffliche Bearbeitung haben wir schon bei der ersten Ausgabe anerkannt. — Sodann eine Uebersetzung der Voltaireschen Zaïre von Theodor Ruoff. Frankfurt a. M. Literarische Anstalt, in fünffüßigen Jamben. — Ferner zwei neue Uebersetzungen von Edmund Lobedan (Leipzig, Brockhaus), dem geschickten Uebersetzer der Sakuntala: Antigone von Sophokles, und Romeo von Shakespeare. In beiden war das Hauptstreben des Verfassers, ein reines poetisches Deutsch hervorzubringen. Er hat das Bestreben erreicht, so daß sich die beiden Gedichte wie deutsche Originalwerke lesen, freilich nicht selten mit Aufopferung des charakteristischen Moments.

## Briefe aus Schleswig-Holstein.

### Die Städte der Friesen.

Eine Wanderung von der Widaue bis zur Eider gewährt nicht eben schöne, aber doch manche interessante Bilder. Die Marschen sind unleugbar einförmig, und man muß es verstehen, sich Abwechslung in die Scene zu bringen, wenn man es nicht vorzieht, rasch wieder über die Haide nach dem anmuthigen Osten zu fliehen. Der Weg auf den Haffbeichen ist auf die Dauer langweilig und nicht immer zu bewerkstelligen. Das Meer bei steigender Flut ist sicher ein großartiger Anblick, es aber unaufhörlich neben sich haben, erst in schlammigen Lachen, dann in einer unabsehbaren schiefergrauen Fläche ohne irgend welche andere Farbe, wirkt ebenso spannend als die Einöden der Haide. Auch die Marschen selbst können nur auf kurze Zeit durch ihre eigenthümliche Natur fesseln. Der fette Weizen, das fette Gras, die fetten Staven, die fetten Rinder, die fetten Menschen ersticken allmählig alles Denken und Empfinden im Begriffe des Fetten. Ein Marschhof sieht so ziemlich wie der andere aus. Der Mangel an Wald und die Ebenheit des Bodens gestattet weite Ausichten,