



Staats- und  
Universitätsbibliothek  
Bremen

# **Staats- und Universitätsbibliothek Bremen**

**DFG Projekt Die Grenzboten**

## **Die Grenzboten**

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

Dramaturgische Miscellen.

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

## Dramaturgische Miscellen.

Der Mangel an neuen Productionen der dramatischen Muse, an welche wir unsere Betrachtungen über die Kunst anknüpfen könnten, zwingt uns, von Zeit zu Zeit auf ältere Stücke zurückzugehn. Wir folgen heute dem zufälligen Gang des Leipziger Theaters, dessen ziemlich reichhaltiges Repertoire bisweilen zu interessanten Vergleichen Anlaß gibt.

Wir haben in kurzer Zeit hinter einander drei ältere und drei neuere Stücke gesehen, an denen wir zwei wesentlich entgegengesetzte Richtungen des Schauspiels verfolgen können, um so mehr, da sie sich, was den Stoff betrifft, auf einem ähnlichen Gebiet bewegen. Die älteren sind: *Kabale und Liebe* von Schiller, die *Macht der Verhältnisse* von Robert (eigentlich Lewin, Bruder der Rahel), und die *Jäger von Jffland*; die neuen: die *Karlschüler* von Laube; das Urbild des *Tartüffe* von Gukow; wenn wir noch ein historisches Stück von der *Birch-Pfeiffer*, *Mazarin*, hinzufügen, so geschieht es nicht der Gleichartigkeit, sondern des Contrastes halber.

Wir beginnen mit den *Karlschülern*, dem Versuch, die Jugend Schillers und den Kampf seines ursprünglichen Geistes gegen die „*Macht der Verhältnisse*“ poetisch darzustellen. Wir lassen dabei die Frage, ob überhaupt ein Dichter geeignet ist, Gegenstand eines dramatischen Gedichts zu werden, aus dem Spiel, da sie sich in dieser Allgemeinheit schwerlich wird beantworten lassen; denn wenn es auch seine Schwierigkeiten hat, diejenige Kraft, wodurch der Dichter über die gewöhnlichen Menschen hervorragt, auf der Bühne darzustellen, die ein unmittelbares, nicht ein reflectirtes Leben verlangt, und wenn wir auch zugeben, daß die Neigung der neuen Poeten, von Goethe's *Tasso* an bis zu *Vigny's Chatterton*, *Gukow's Savage* und seinem neuesten Fragment aus Goethe's *Jugendleben*, ihre Helden an fremdem Feuer zu erwärmen, statt des eignen, von einem Mangel an eigentlich productiver Kraft zeugt, der für die Entwicklung der Kunst bedenklich werden kann: so wird man doch auch nicht leugnen wollen, daß der Dichter gerade durch seine eigenthümliche Auffassung des Lebens in Conflict mit demselben gerathen kann, die ihm eine dramatische Berechtigung geben; man wird ferner nicht leugnen, daß der echte Dichter den verwandten Geist in seinen Empfindungen und seiner Erhebung über die Zeit wird darstellen können, ohne sich geradezu in Reminiscenzen zu bewegen. Da uns der *Tasso* vorliegt, können wir sagen: *facta loquuntur*.

Der Conflict, der den *Karlschülern* zu Grunde liegt, ist, abgesehen von seiner Durchführung, ein allgemein menschlicher. Der Geist, in welchem sich die aufgehende Sonne einer neuen Zeit spiegelt, wird in eine nothwendige Oppo-

sition gegen die bestehenden Zustände getrieben, so gut wie ein politischer Enthusiast, wie Marquis Posa, und es fragt sich nur, ob er diesen Conflict mit Anstand zu lösen, oder mit Anstand ihm zu unterliegen weiß.

In einer strebsamen, und doch in gewissem Sinn naiven, wenigstens gläubigen Zeit wird sich der Dichter wie sein Publicum entschieden auf Seite der neuen Richtung stellen. In unserer reflectirten Bildung sucht der Dichter einen höhern Standpunkt zu gewinnen; er steht den Gegensatz von der Vogelperspective aus, steht über den Parteien und läßt ihnen beiden ihr Recht widerfahren. In Schiller's Geist ist die ideale Welt, die Karl Moor, Ferdinand und Louise, die Verrina, die Max und Thekla, die Posa und Carlos, die Maria Stuart die allein berechnete; wenn sich durch innere Dialektik die Schwächen derselben offenbaren, so ist das halb unbewußt und wider den Willen des Dichters; die Selbstkritik hinkt in spätern Briefen nach, wie die über Don Carlos. Damals hatte man noch den unbedingten Glauben an die Ideale und ein unbedingtes Verdammungsurtheil gegen die Widersacher derselben, die Tyrannen, Philister und ihre Helfershelfer. Seitdem hat die Reflexion sich theils vom psychologischen Standpunkt, nach dem eigentlich eine jede Individualität berechtigt sein sollte, theils vom historischen, in die früher mit naivem, einfachem Glauben aufgefaßten Thatsachen eingewöhlt, und den festen, sittlichen Boden unter den Füßen ausgehöhlt. Man hat den Nutzen, den die Menschheit von der Hierarchie und dem Absolutismus gehabt hat, so lange in's Auge gefaßt, und sich über die Einseitigkeit im Princip der Freiheit so viel Gedanken gemacht, daß man zuletzt nicht mehr recht hat unterscheiden können, auf welche Seite man sich stellen sollte; und man hat die psychologischen Feinheiten so raffinirt, daß zuletzt von einem festen Kern nicht mehr die Rede war, und daß man bei einer besonders begabten Natur in keinem Augenblick mehr sagen konnte, so und so wird er denken, empfinden, handeln. Das Maß der Willkür wurde auch das Maß der Genialität.

Diesen „höhern“ historischen Standpunkt, auf dem das junge Deutschland seiner Natur nach ankommen mußte, hat Heinrich Laube nicht bloß in den Karlschülern festgehalten; die übrigen historischen Stücke, namentlich Prinz Friedrich, sind ebenso zu beurtheilen. Selbst in der „Bernsteinhexe“ stellt sich der Hauptbösewicht auf einen höhern, mystischen Standpunkt, die Eigenschaft des Hexens zu beurtheilen, und kommt dabei auf Vorstellungen, die seiner Zeit so fremd als irgend möglich waren. Wenn man früher die Brutalität, welche der Herzog von Württemberg gegen Schiller und Schubart, welche König Friedrich Wilhelm gegen seinen Sohn und Katte ausgeübt, mit der Sicherheit einer jugendlichen Entrüstung verworfen hatte, so kommt nun die an geschichtsphilosophischen Doctrinen geschulte Reflexion, und überlegt, daß in jener fürstlichen Eigenmächtigkeit doch der wesentliche Kern der neuen Staatenbildung gelegen hat, daß von der Freigeisterei des jungen Poeten und des jungen Prinzen sehr viel Gefahr für die sittliche Cultur

des Zeitalters zu fürchten gewesen sei. Sowelt ist Alles in Ordnung, aber wie macht es nun Laube, um dieses höhere Bewußtsein auf der Bühne zur Geltung zu bringen? — Er verlegt seine höhere Auffassung der Dinge in den Geist jener Fürsten: er läßt Katte nicht wegen eines Disciplinarvergehens hinrichten, sondern weil er ein gefährlicher Mensch gewesen ist, dessen frivole Gestimmung mit der sittlichen Grundlage des preussischen Staates nicht in Einklang zu bringen war; und er ist nahe daran, Schiller aus demselben Grunde — aus Motiven der Staatsraison — den Kopf abschlagen zu lassen.

Daraus ergeben sich zwei wesentliche Uebelstände. Einmal macht es in moralischer Beziehung einen sehr unangenehmen Eindruck, historische Thatsachen, die man in der Geschichte in ihrer Nothwendigkeit, also in ihrer relativen Berechtigung sehr wohl begreifen kann, auf der Bühne, wo nur das allgemein menschliche Gefühl angeregt werden soll, durch eingeschwärzte, unhistorische Motive beschönigt zu sehen. Denn jene Fürsten haben keineswegs aus geschichtsphilosophischen Ueberzeugungen, nicht aus Gründen der Staatsraison so gehandelt, wie sie handelten, sondern auf Antrieb einer despotischen Natur, die an sich für gewisse Zeiten sehr zweckmäßig ist, die aber in diesem Fall von dem gesunden menschlichen Gefühl nur in ihrer Abscheulichkeit gefaßt werden kann. Laube hat das selbst empfunden, und mit einer gewissen Aengstlichkeit Motive über Motive hervorgesucht, um das Schrofne des Gegensatzes zu mildern. So z. B. geht er im Prinz Friedrich auf das Materielle des Streits ein, auf die calvinistische Lehre von der Gnadenwahl, die der König als staatsgefährlich bei seinem Sohn nicht dulden kann, und läßt dann die Versöhnung dadurch eintreten, daß Friedrich erklärt, er sei kein Calvinist. Dann wird für die ärgste Verletzung des menschlichen Gefühls, die Hinrichtung des Freundes vor den Augen Friedrich's, der General Grumkow zum Sündenbock gemacht, um den König wider das Zeugniß der Geschichte zu reinigen. Am auffallendsten ist es mit der Doris, die am Pranger ausgepeitscht wurde, aus keinem andern Grunde, als weil der Prinz sie liebt; das arme Weib muß nun hier erkennen, daß sie, wenn auch unschuldig, doch zum Wohl des Staats gelitten hat, und die väterliche Hand küssen, die ihr in wohlwollender Absicht diese Züchtigung hat angedeihen lassen.

Das geht nicht, so darf man nicht empfinden. Ich wenigstens muß gestehen, daß mir der in Zorn gesetzte, eigenmächtige König, der Recht und Gesetz mit Füßen tritt, um seine Leidenschaft zu befriedigen, viel lieber ist, als dieser wohlwollende Denker, der mit einer gewissen Nüchternheit zu Katte sagt: es thut mir leid, aber es geht nicht anders. In jenem Uebermaß des Zorns kann man eine Kraft erkennen, die, wenn auch jetzt auf dem Irrwege, unter Umständen sehr heilsam wirken kann; jene reflectirte Tyrannei ist aber empörend.

Sie ist aber noch mehr — und das ist der zweite Punkt — sie ist unwahr. Ein Mann von der Bildung und dem tiefen Gefühl, wie Laube seinen König

von Preußen und seinen Herzog von Württemberg schildert, kann nicht solche Acte roher Brutalität begehen, wie wir hier an sie glauben sollen. Indem Laube die nachträgliche Anschauungsweise seiner eigenen Zeit in die Anschauungsweise der Zeit verlegt hat, in der jene Thaten geschehen sind, hat er sie dadurch unmöglich gemacht. Ein Herzog, der mit seiner Gemahlin solche Gespräche führt, wie Laube sie ihm in den Mund legt, kann nicht auf die wahnsinnige Idee kommen, einem Dichter den Kopf abschlagen zu lassen, weil er eine gefährliche Tragödie geschrieben hat. Dieser Widerspruch liegt schon in der Sprache. Die Sprache einer Zeit ist der sicherste Ausdruck ihrer Empfindungsweise. Man lese ein beliebiges Rescript von Friedrich Wilhelm, und man wird Alles glaublich finden, was er gethan hat; dieser philosophirende König dagegen mit Reflexionen, die eine tiefangelegte Bildung voraussetzen, und dazu der Korporalstock sammt dem Staupbesen und den Spießruthen — das stimmt nicht.

Wenn Göthe in seinem Tasso ebenfalls den höhern Standpunkt vertritt, so ist das nur dadurch möglich, daß er die historische Bestimmtheit nicht nur der Zeitbildung im Allgemeinen, sondern auch der Thatsachen fallen läßt. Sein Tasso spielt in einer idealen Zeit, und behandelt allgemein menschliche Conflict, die überall stattfinden, wo es Dichter und eine gesellschaftliche Conuenienz gibt. Er durfte nicht beschönigen, denn er hatte es nicht mit empirischen Thatsachen zu thun.

Goethe hat auch den Muth gehabt, den Conflict ungelöst zu lassen. Inwiefern das vom Gesichtspunkt der Kunst zu billigen ist, geht uns hier nichts an. Laube hat die Lösung versucht, aber auf eine Weise, daß dadurch der Charakter seines eigentlichen Helden — denn Schiller selbst ist nur leidende Figur, eine interessante Persönlichkeit, an der herumgehandelt wird — in einen neuen Widerspruch mit sich selbst gerieth. Warum will er den jungen Dichter hinrichten lassen? Weil er ihn nicht als isolirte Erscheinung, sondern als Symptom von dem Geiste einer neuen, revolutionären Zeit betrachtet, die, wenn man nicht mit Feuer und Schwert dem Uebel auf den Leib geht, die Menschheit in eine neue Barbarei stürzen muß. — Wodurch wird er bestimmt, sein Vorhaben aufzugeben? Dadurch, daß der Erfolg ihm Recht gibt, daß durch die enthusiastische Aufnahme der Räuber von Seite des Mannheimer Publicums sich klar herausstellt, wie allerdings jenes subversive Gedicht nicht als vereinzelte Erscheinung, sondern als das Symptom der subversiven Zeitendenzen zu begreifen ist. — Das ist doch eine handgreifliche Inconsequenz.

Ich gehe auf die übrigen Vorzüge und Fehler des Stückes nicht weiter ein, weil es mir hier lediglich auf die sittliche Basis desselben ankommt. Indem ich zu Gutzkow's Urbild des Tartüffe übergehe, finde ich sogleich einen wesentlichen Unterschied in der moralischen Empfindungsweise beider Dichter. Laube's ursprüngliches Gefühl ist natürlich und normal; er forcirt es aber durch ziemlich künstliche Reflexionen in unmögliche oder unberechtigte Conflict. Gutzkow dage-

gen ist von Natur unsicher in seinen Empfindungen, weil bei ihnen stets die Eitelkeit den eigentlichen Hintergrund ausmacht; er ist eben darum auch nicht eigenfönnig in seinen Schöpfungen, er arbeitet nach dem Belieben des Publicums den Schluß, die Pointe seiner Stücke bald so, bald anders; er stellt die Wahl zwischen einer Hochzeit und einer Hinrichtung, und es kann ihm wohl begegnen, daß die spätere Bearbeitung eine wirkliche Verbesserung enthält.

Das Urbild des Tartüffe ist ein schlagendes Beispiel. Nach der ersten Ausgabe geht die Pointe darauf aus, daß Molière mit seinem Lustspiel dem Urbild desselben eine Summe Geldes erpreßt, nicht für sich, sondern zu Gunsten einer armen Familie, die jener Pharisäer unglücklich gemacht hat. Der „gebildete“ Theil des Publicums ist mit dieser Speculation nicht zufrieden gewesen, und Gutzkow hat nicht verfehlt, in seiner Umarbeitung dem Ganzen eine andere Wendung zu geben. Die Intrigue dreht sich jetzt lediglich darum, das Stück überhaupt zur Aufführung zu bringen, und die Einheit der sittlichen Idee verliert sich in eine lyrische Pointe. Der erste Act schließt mit dem Ausruf: „Tartüffe??“, der zweite: „Tartüffe??!“, der dritte: „Tartüffe?!“, der vierte: „Tartüffe?!“, der letzte: „Tartüffe!!!“ „Weh mir, ich bin erkannt!“

Die nächste Frage ist nun, warum in einem Lustspiel denn überhaupt Prellerei eines heuchlerischen Bucherers etwas Unästhetisches haben soll? Es fällt doch keinem ein, an Göthe's Scapin und Scapine ein Aergerniß zu nehmen, in dem dasselbe Motiv noch viel dreister und nackter auftritt. — Aber darin liegt es eben. Man läßt sich einen Spaß schon gefallen, wenn nur nicht zugleich die Zornthung gemacht wird, man solle sich erbauen. Der Molière unsers Dichters ist nämlich eine Art Prediger, der sich zur Aufgabe seines Lebens und seiner Dichtung gesetzt hat, das Laster zu züchtigen und die Tugend zu belohnen. Ein sehr vortrefflicher Charakter für's Leben, aber nicht für's Lustspiel. Er greift zu sehr der Polizei in's Handwerk — die beiläufig ihm darin in der That einen gar zu freien Spielraum läßt, denn eine bekannte, im Staat angesehene Persönlichkeit geradezu auf der Bühne zu produciren und als gemeinen Verbrecher darzustellen, so etwas läßt sich nur in einem Aristophanischen Zeitalter begreifen, am wenigsten in einer absoluten Monarchie. Molière würde uns weit besser gefallen, wenn er in freiem Humor mit dem Leben und seinen Verhältnissen zu spielen die Kühnheit hätte. Wir würden ihm dann auch bei der Wahl seiner Mittel nicht so genau auf die Finger sehn. In einer Lustspiel-Situation hat ein pathetischer salbungsvoller Charakter immer das Ansehn eines Don Quixote. Unsere Dichter scheiden darin noch nicht genau; das Publicum fühlt darin richtiger. Wenn wir lachen, so wollen wir uns nicht erbauen; es gehört zu allen Dingen eine gewisse Stimmung. Bei dieser Verwirrung der Stimmungen wissen wir nie, wo es eigentlich hinaus soll, und warten auch nach dem Fall des Vorhangs immer noch, ob nicht etwas nachkommt, was uns über den eigentlichen Zweck in's Klare setzt.

Es ist übrigens schade um das Stück, denn es ist bedeutend weniger sentimental, als die übrigen Sachen von Guklow, und hat einige ganz vortrefflich ausgeführte komische Scenen. Taillandier, den es wahrscheinlich geärgert hat, daß ein Deutscher sich unterfängt, berühmte Franzosen auf die Bühne zu bringen, hat es sehr getadelt, während er die übrigen, unendlich schlechtern Stücke wenigstens verhältnißmäßig lobt. Er tadelt es namentlich wegen seiner historischen Unwahrheit. Ein Franzose sollte doch wohl durch seine Scribe, Dumas u. s. w. an dergleichen gewöhnt sein. Freilich wird die Kritik durch das historische Detail gereizt, und die Dichter sollten endlich zu der Ueberzeugung kommen, daß man ein historisches Stück, d. h. einen bestimmten sittlichen Persektionsproceß darstellen kann, ohne den ganzen Marktladen historischer Alterthümer auf die Bühne zu schleppen.

Ich erlaube mir dabei eine Bemerkung in Bezug auf die Neußerlichkeit in historischen Stücken. Ich habe es schon häufig ausgesprochen, daß ich die Neugstlichkeit in der getreuen Nachbildung des historischen Costüms, wie sie jetzt auf den Theatern Sitte ist, nicht billigen kann. Man verliert über der Aufmerksamkeit auf dieses nicht zur Sache gehörige Detail zu sehr den Hauptpunkt aus den Augen. Wo aber das Costüm wesentlich ist, d. h. wo es uns die Vorstellung einer Sitte, die von der unsrigen wesentlich verschieden ist, erleichtern soll, darf man es nicht zu leicht nehmen. So hat z. B. das Costüm, in dem Figaro's Hochzeit fast überall aufgeführt wird, etwas geradezu Empörendes. Der Graf in mittelalterlicher Rittertracht, die Gräfin und Susanne modern, Figaro, der Doctor und Basil als italienische Masken, Marceline in Rococo, Cherubin in dem abstracten Pagencostüm — und dazu die fortwährenden Anspielungen Beaumarchais' auf die Sitten und Thorheiten einer bestimmten Zeit, das ist nicht zu ertragen. Die ganze Handlung ist im Rococozeitalter gedacht, und muß auch im Rococo dargestellt werden.

Die Regel findet nämlich nicht blos auf solche Stücke Anwendung, die ausdrücklich als historische bezeichnet und in eine bestimmte Zeit verlegt werden, sondern auch bei der Darstellung älterer Stücke, die in der Vorstellungsweise einer bestimmten Zeit gedacht sind und nur innerhalb derselben begriffen werden können. So muß *Cabale und Liebe*, *Minna von Barnhelm* unstreitig in Rococo gegeben werden; ich behaupte es auch von *Emilia Galotti*. In andern Stücken tritt, gerade wie in den Karlschülern, die jüngere Generation als die aufstrebende neue Zeit der alten entgegen. Das muß gleichfalls im Costüm ausgedrückt werden; z. B. Cordelchen in den Jägern anders als im Reifrock und hoher Fesur gespielt, wird zu einer vollkommenen Abgeschmacktheit. Ich halte es auch für rathsam, solche Schauspiele, die eigentlich über die Rococozeit schon hinausgehn, aber in einem von unserer modernen Bildung wesentlich abweichenden Geist concipirt sind, wie z. B. „die Macht der Verhältnisse,“ durch das Costüm in eine gewisse

Ferne zu rücken. Dadurch werden die Härten, die sonst das Publicum verletzen müssen, gemildert, der sittliche Inhalt begreiflicher gemacht. Das Costüm des ersten Jahrzehend unsers Jahrhunderts wiederzugeben, wird darum nicht rathsam sein, weil es zu geschmacklos ist, und unsere Aufmerksamkeit zu sehr in Anspruch nehmen würde; an das Rococo, das sich auf seine Art ganz gut idealisiren läßt, sind wir schon mehr gewöhnt.

Daß wir aber zu solchen älteren, nur bedingt anzuerkennenden Stücken noch sehr häufig werden greifen müssen, wird Jeder einsehen, der unbefangenen den Eindruck einer unserer modernen Sittenschilderungen mit dem vergleicht, welchen jene älteren Stücke auf uns machen, wie die genannten: Cabale und Liebe, die Jäger, die Macht der Verhältnisse. So wunderbar uns der Ton, der darin sowohl in den conservativen Kreisen, als in der aufstrebenden Generation herrscht, im Einzelnen vorkommen mag, wir haben doch eine klare Vorstellung von dem, was der Verfasser eigentlich will, von dem Zusammenhang der Handlung, und von dem Charakter der dabei beteiligten Personen. Es ist uns möglich, mit Theilnahme zu folgen, auch wenn uns die ideale Seite weniger in Anspruch nehmen sollte.

Was die Jäger betrifft, so hat sich der gesunde Menschenverstand unsers Publicums von der romantischen Begriffs- und Geschmacksverwirrung der unmittelbar vorhergehenden Zeit doch soweit wieder erholt, daß die Vortrefflichkeit dieses Stücks jetzt ziemlich allgemein anerkannt ist. Leider haben unsere modernen Dichter durch ihre niederliche Charakterzeichnung die Schauspieler so verwöhnt, daß sauber und fein ausgeführte Charakterbilder, wie hier der Oberförster und namentlich die Oberförsterin gar keinen Darsteller mehr finden. An unausgesetzte mechanische Declamationen, oder an grillenhaftes Wesen gewöhnt, das der Willkür einen ganz beliebigen Spielraum läßt, sind unsere Künstler viel zu bequem geworden, sich mit liebevollem Studium in die Details einer wahr empfundenen Persönlichkeit hineinzufühlen und hineinzudenken. Entweder wird die eine Person wie die andere nach dem gewöhnlichen Mechanismus heruntergehaspelt, oder, wo sich ein tüchtiger Virtuose vorfindet, die eigene Genialität der Einfälle, so gut oder so schlecht es geht, in die gegebene Schablone eingeschwärzt. In der letzteren Beziehung bieten die Stücke der Birch-Pfeiffer einem guten Schauspieler immer noch Gelegenheit, sich geltend zu machen, weil sie im Ganzen nicht verschroben sind, und ohne erhebliche Störung des Totaleindrucks eine weitere, beliebige Ausführung des Einzelnen ertragen. So ist der Mazarin von Döring in Berlin in seiner Art immer eine bewundernswürdige Leistung, obgleich er mehr einen verschmitzten Schacherjuden, als einen regierenden Cardinal gibt. Ob er das Eine oder das Andere ist, hat auf die Entwicklung der Handlung wenig Einfluß.

Ich komme auf die Jäger zurück. Wenn man Iffland eine in seinen Stücken vorherrschende Sentimentalität vorwirft, so gilt dieser Vorwurf, der in vielen derselben allerdings auf eine schaudererregende Weise begründet ist, dem

ganzen Genre des bürgerlichen Schauspiels. Das Lustspiel soll belustigen, das Trauerspiel erschüttern, dem bürgerlichen Drama bleibt nichts übrig, als zu rühren. Diese Einwirkung auf unsere Thränenröhren wird nie dem höchsten Zweck der Kunst entsprechen; da das Genre aber einmal in einem „tiefgefühlten Bedürfniß“ des Publicums begründet ist, so kommt es nur darauf an, ob jene Nührung auf eine gesunde oder eine krankhafte Weise angestrebt wird. Man vergleiche auch die schlechteren Stücke Zffland's etwa mit Gukow's Werner oder dem dreizehnten November, so ist die künstlerische Unvollkommenheit beiden gemein, bei Zffland ist aber doch ein realer, in wirklichen Verhältnissen gegebener Grund des Kummers und der Thränen, bei Gukow nur ein eingebildeter. Der Spleen ist ein passender Gegenstand für's Lustspiel; über einen Narren, über eine fixe Idee zu lachen, ist angenehm, und darf einem rechtschaffenen Gemüth nicht versagt werden; aber uns in die Narrheit hereinzufühlen, mit ihr zu empfinden, zu lieben, zu hassen, zu weinen und zu verzweifeln, das ist zu viel verlangt.

In den Jägern ist aber auch nicht einmal jene Sentimentalität auf eine übertriebene Weise vorhanden. Die Trivialität des Inhalts, durch den wir gerührt werden sollen, wird theils durch echten Humor, theils durch das tapfere Wesen des alten Oberförsters auf eine sehr geschickte Weise versteckt. Was den Lesern betrifft, so ist mir unbegreiflich, wie auf den Theatern noch eine schlechtere Version des Stücks gegeben wird, von der ich gar nicht weiß, ob sie Zffland selber angehört, oder von irgend einem einfältigen Regisseur, der seiner Rolle noch Gelegenheit geben wollte, auch von der Gefühlsseite Effect zu machen, eingeschmuggelt ist. In den gedruckten Werken Zffland's hält der Oberförster bis ans Ende seinen Charakter; er fordert den Sohn vor und fragt ihn in feierlichem Ernst, ob er schuldig sei oder nicht. Auf das Nichtschuldig erklärt er sich befriedigt und versichert, bei dieser Ueberzeugung werde er nun auch äußerliche Gerechtigkeit zu finden wissen, und sollte er sie bis am Throne suchen. Bei der Auführung dagegen bettelt er bei dem Amtmann mit Einschlebung von Motiven, die nicht zur Sache gehören, er möge doch die Relation, die zum Nachtheil seines Sohnes ausgefallen ist, abändern, weil diesem sonst in vierzehn Tagen der Kopf abgeschlagen würde. Abgesehen davon, daß auf eine einfache Relation hin doch kein Todesurtheil erfolgen wird, am wenigsten in den Zeiten des Inquisitionsprocesses, wo das Geständniß des Angeklagten nothwendig ist, liegt in dieser Bitte eine Unwürdigkeit, die mit dem Charakter des Oberförsters gar nicht übereinstimmt. — Der Vorzug, den die Regien dieser albernen Version geben, ist eine Gedankenlosigkeit, die von der Kritik nicht strenge genug gerügt werden kann. —

Das zweite Stück, die Macht der Verhältnisse, hat das Leipziger Publicum schlecht befriedigt. Man sieht, wie rasch die Sitten sich ändern. — Der Inhalt ist folgender: Ein adliger Offizier macht einem bürgerlichen Mädchen die Cour, ohne viel darüber nachzudenken, was daraus werden soll. Der Bruder

des Mädchens, ein Literat, verbietet ihm öffentlich das Haus; es kommt zum Wortwechsel, der Offizier gibt dem Literaten eine Ohrfeige. Dieser fordert Satisfaction; der Offizier erklärt, nachdem er vorher das Ehrengericht seiner Standesgenossen befragt, einem Bürgerlichen dürfe er keine geben. In Folge dessen schießt der Literat ihn nieder. — Nun folgt die zweite Handlung. Der Vater des Offiziers, Justizminister, in allen Vorurtheilen seines Standes aufgewachsen, erfährt, daß der Mörder sein unehelicher Sohn ist. Er besucht ihn in seinem Gefängniß und findet in dem demokratischen Trotz des Jünglings, der sich eine eigne Ehre erobern will, eine auffallende Aehnlichkeit mit seiner eignen aristokratischen Gestimmung. Beide verständigen sich zuletzt ganz gut, und der Vater läßt sich bewegen, ihm Gift zu geben, um der Schande der öffentlichen Hinrichtung zu entgehen. Gerade als das Gift genommen ist, kommt die Nachricht von der Begnadigung des Mörders. So bleibt dem Minister nichts Anderes übrig, als sich selber der Gerechtigkeit zu überliefern und die Folgen seiner doppelten Sünde zu tragen, die beidemale aus einem falschen Ehrbegriff entsprang: sowohl als er aus Adelsstolz die Geliebte verließ, wie durch Eigenmächtigkeit bei dem Vorgehen der Justiz.

Die Satyre geht also nach zwei Seiten hin: gegen das Vorurtheil, das die Menschen in zwei verschiedene Classen sondert, und gegen den falschen Ehrbegriff, der in eigenmächtiger Willkür eine äußerliche Verletzung der persönlichen Integrität wieder gut zu machen gedenkt. Der Verfasser hat nach beiden Seiten mit Ernst und Gewissenhaftigkeit auf seine Consequenzen hingearbeitet.

Aber der Conflict ist seit der Zeit schon so aus unsern Augen gerückt, daß er einen unangenehmen Eindruck macht. Wir begreifen nicht mehr diesen verhassten Grimm gegen den Adel, der uns in keiner Weise mehr lästig fällt. Es wird jetzt ebensowenig einem Edelmann einfallen, dem Bürger Satisfaction zu verweigern, als dem Bürger, wegen verweigerter Satisfaction den Andern zu erschließen. Und was das Heirathen betrifft, so werden zwar immer Conflicte stattfinden zwischen der Neigung des Herzens und der Natur der Verhältnisse, aber eine unübersteigbare Kluft, wie zwischen Brahminen und Parias, existirt doch nicht mehr. Eine Dichtung, die von solchen Verhältnissen handelt, fesselt uns nur dann, wenn die Verhältnisse selbst noch über uns mächtig sind, wenn wir sie als einen Schmerzenschrei betrachten können, den wir gegen unser eigenes Loos ausstoßen.

Es ist das eine Warnung für unsere Dichter, sittliche Verkehrtheiten, die nur einer bestimmten Zeit angehören, tragisch zu gestalten. Robert's Tragödie wird etwa dreißig Jahre alt sein, und schon hat sie alles Interesse für uns verloren. Was wird mit den Trauerspielen geschehen, die von der romantischen Verschrobenheit unserer Empfindungsweise zehren?! Die sittliche Verkehrtheit einer bestimmten Zeit gehört in's Lustspiel; die Tragödie soll

allgemein menschliche Conflictc behandeln, die jede Zeit begreift, jedes Herz versteht. —

Wir brechen hier ab, um die Miscellen nächstens in Beziehung auf zwei Punkte, die uns nahe liegen, fortzusetzen: das allmälige Ueberhandnehmen der kleinen Localstücke und das Verhältniß der Oper zu der dramatischen Kunst.

## L i t e r a t u r b l a t t .

### Romantische Neuigkeiten.

Von Prosper Mérimée, über dessen literarischen Charakter im Allgemeinen wir in unsern „Studien zur Geschichte der französischen Romantik“ ein Bild gegeben haben, ist ein neues Lustspiel erschienen: *Don Quichotte ou les deux héritages, moralité à plusieurs personnages*. Die Ausdrücke *moralité*, *proverbe*, *mystère* und dgl. bezeichnen eine gewisse Gleichgültigkeit gegen die theatralische Aufführung, die für das französische Theater ebenso verhängnißvoll werden könnte, wie es bei uns der Fall gewesen ist, wenn dasselbe nicht schon eine feste Grundlage hätte. Allein auch so ist es nicht eben ein erfreuliches Zeichen, um so mehr, als gerade die bessern Talente sich dieser Formlosigkeit zuneigen, an der unsere besten Dichter zu Grunde gegangen sind. — *Don Quichotte* hat den Inhalt, der sich jetzt vorzugsweise in der französischen Poesie geltend macht: eine Satyre gegen den herrschenden Materialismus und Egoismus, der die öffentlichen Angelegenheiten wie die heiligsten Gefühle des Privatlebens zu selbstsüchtigen Zwecken ausbeutet, und bereits so verhärtet ist, daß er seine Schlechtigkeit gar nicht mehr empfindet. Ihm wird nicht, wie der Titel vermuthen läßt, ein forcirter Idealismus entgegengesetzt, sondern die einfache Biederkeit eines Mannes aus der guten, alten Zeit, dem die Verderbniß der Pariser Civilisation so lästig fällt, daß er sich nach Algier zurückzieht, wo er in seinen wackern Kriegsgefährten wenigstens eine gesunde, wenn auch rohe Natur findet. — Also wieder eine Flucht in die Wildniß, wie in den Zeiten Rousseau's; eine neue Art der Sentimentalität, die unproductiv ist für die Geschichte.

— An seinen Zügen und an Kühner Erfindung seltsamer und ursprünglicher Charakter ist auch dieses Stück reich, und so sentimental die leitende Idee, so naiv und lebenswürdig ist die Ausführung. — Ein zweiter Dichter, über den wir schon mehrfach berichtet haben, Ponsard, ist wieder mit einem seltsamen Product auf das Theater getreten: *Horace et Lydie*, eine Uebersetzung des bekannten *Carmen amoebaeum* (der neunten Ode im 3. Buch) *Quum tu, Lydia, Telephum* u. s. w., in ein schlechtes Intriguenstück. Eine seltsamere Verirrung des Geschmacks kann es wohl kaum geben. Die Zierlichkeit und Amuth jenes allerliebsten Wechselgesangs wird in der breiten, pragmatischen Ausführung völlig verwischt, und die Pointe dadurch vollkommen aufgehoben, daß die beiden Nebenbuhler, *Telephus* und *Chloe*, auch noch versorgt werden, und zwar durch eine Verbindung mit einander. Ponsard zeigt mehr und mehr durch das Gesuchte, Gezwungene in seinen Erfindungen, daß er keine ursprüngliche Dichternatur ist, und die französische