



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

N e u e D r a m e n .

I.

Molière von Georges Sand.

Das neue Stück der berühmten Dichterin ist am 10. Mai d. J. zum ersten Male auf dem Théâtre de la Gaîté aufgeführt worden, und hat einen eben so lebhaften Beifall gefunden, als ihre frühern dramatischen Versuche. Dieser Beifall beruht theils auf dem wirklichen Werth dieser Stücke im Einzelnen, theils auf der Pietät der Franzosen für einen großen Namen. Der Hauptgrund ist aber die immer unverkennbarer hervortretende Reaction gegen das äußerliche, grob materialistische Wesen des neuen Theaters, wie es von Victor Hugo, Alexander Dumas und den Mysteriendichtern ins Leben gerufen ist; die Sehnsucht, einmal etwas Anderes zu sehen, als ewigen Mord und Todtschlag, Giftmischnerei, Senker und Gefolterte; das Verlangen, statt der Zuckungen des Fleisches einmal die Regungen der Seele zu beobachten. Die eine Form, in welcher diese Reaction auftritt, haben wir bereits charakterisirt. Es ist der wiederaufgeweckte Classicismus, der aber, weil er in seiner Erscheinung eben so äußerlich und materialistisch, in seinen Motiven eben so reflectirt ist, als die von ihm bekämpfte Romantik, als ein wesentlicher Fortschritt der dramatischen Poesie nicht angesehen werden kann. Die andere Form ist der Versuch, das Interesse des Drama's auf die Welt der innern Empfindungen zu concentriren, und die Aufmerksamkeit von dem rein Neuerlichen, von dem Costum und den Operneffecten abzuleiten. Georges Sand hat in der Vorrede an Alexander Dumas, die nach der Französischen Sitte sehr höflich gehalten ist, ihre Ansicht über die Berechtigung dieser rein innerlichen Poesie offen ausgesprochen, wogegen sie eben so offen die Berechtigung der andern Seite, der materialistischen Poesie, anerkennt. Hören wir sie selbst: „Durch die freiwillige Enthaltung von Verwickelungen und Actionen bildet mein Stück einen entschiedenen Gegensatz gegen die lebhaften und glänzenden Erfindungen, mit denen Sie das moderne Theater geziert haben. Es soll

Grenzboten. III. 1851.

das aber keine systematische Reaction gegen die Schule sein, als deren Haupt ich Sie ansehe. . . . Zwar gebe ich zu, daß die Action keineswegs die Analyse der Empfindungen und Leidenschaften ausschließt, und daß das Innere des Menschen sich auch mitten in der hastigen Bewegung der äußern Ereignisse enthüllen kann. Sie haben es mehrmals bewiesen. Allein die Thätigkeit der Geybildungskraft, das Fieber des Lebens hat Sie mehrmals hingerissen, die Nuancen und die Entwicklung der Charaktere zu opfern, während ich das Bedürfniß empfinde, die Personen, deren Handlungen ich sehe, genau zu kennen, und das Motiv ihrer Handlungen vollständig zu durchdringen. . . . Zwar ist es möglich, auch in dem engen Raum der Aufführung die Analyse des menschlichen Herzens und die Uebersetzungen des wirklichen Lebens mit einander zu verbinden, aber es ist sehr schwer. Ich habe mich daher beschränkt, und in diesem Stück nichts Anderes darstellen wollen, als das innere Leben mit seinen geheimen Kämpfen und Leiden. . . . Wenn diese Form des Drama's die allgemeine würde, so ginge allerdings das Theater darüber unter; aber sie kann mit Nutzen die entgegengesetzte Form ergänzen. Die große Schwierigkeit in unsern Tagen ist, schnell zu analysiren. Unsere Väter waren nicht skeptisch und reflectirt wie wir; ihre Charaktere gehörten mehr als einem Stücke an, denn viele Glaubenssätze und folglich viele Empfindungen und bestimmte Motive waren der Discussion entzogen. Heut zu Tage ist jedes denkende Individuum eine philosophische Welt für sich. Ein moderner Othello müßte sich vollständiger aussprechen, um von Allen verstanden und gebilligt zu werden. Und dennoch verlangt man kurze Scenen und zusammengedrückte Dialoge". — Sehen wir zu, wie die Dichterin versucht hat, ihrer Aufgabe nachzukommen. Ein kurzer Rückblick auf die beiden frühern Stücke: François le Champi und Claudie, muß uns darin zu Hilfe kommen.

Die einfache Anschauung derselben drängt uns die Ueberzeugung auf, daß es mit dem blos Innerlichen dieser Poesie nicht so ernst gemeint ist. Empfindungen und Leidenschaften ohne Ereignisse und ohne Handlungen wären überhaupt etwas Udenkbares; Beides ist daher auch in diesen Dramen vorhanden, freilich einfacher, weniger verwickelt und weniger in die Breite ausgeführt, als bei den Romantikern. Es ist aber noch etwas Anderes nöthig: die sittliche Basis, ohne welche die Empfindungs- und Handlungsweise der dargestellten Personen nicht begreiflich wäre, und die uns fertig gegeben werden muß, so daß wir daran glauben, auch ohne sie zu analysiren. Das ist in jenen beiden Stücken mit einer Schärfe und Bestimmtheit geschehen, die jeden Gedanken an ein allgemeines abstractes Menschheitsideal abweist, und zwar ist diese Basis zum Theil sehr äußerlich gehalten, wie es auch nothwendig ist, wenn wir sie augenblicklich unmittelbar begreifen und mitempfinden sollen. Sie liegt hier vorzugsweise in dem Costum und im Dialekt, welches Beides so meisterhaft in die psychische Charakteristik verwebt ist, daß wir an der Lebendigkeit dieser Personen keinen Augenblick zwei-

sehn können, wie sehr sie auch in der Art, zu denken und zu empfinden, von uns abweichen. Es sind nicht Gessner'sche, sondern Theokritische Idyllen, und wir müssen sie zuerst in ihrer vollen, überraschenden Naturwahrheit erfassen, in ihrer beschränkten energischen Sittlichkeit, ehe uns die höhere ideale Sittlichkeit des Dichters daraus vermittelt wird. Mit dem Bauerncostum, den Provinzialismen, dem durchaus naturwüchsigem, einfachen und durchsichtigen Ausdruck und den endlichen Beschäftigungen des kleinen Lebens ist uns bereits eine ganze Welt von Vorstellungen octroyirt, über die wir nicht weiter zu reflectiren brauchen; wir sind in dieser Welt vollständig zu Hause, und können ruhig abwarten, was die Ereignisse daraus machen werden.

Das erste dieser beiden Stücke ist in dramatischer Beziehung als verfehlt zu betrachten. Es war der Versuch, eine kleine liebliche Idylle, die allgemein angesprochen hatte, auf die Bühne zu bringen. Ein solcher Versuch kann nur unter den seltensten Umständen gelingen. In unserm Fall mußte gerade Dasjenige, was den eigentlichen Reiz der Idylle ausgemacht hatte, das bis ins kleinste Detail geschilderte Jugendleben des armen Bauernburschen und die zarte, allmählich aufkeimende Neigung zu einer ältern Frau, weggelassen werden, und es blieb Nichts übrig, als die Katastrophe, die aber nur dann von Interesse sein konnte, wenn wir über die vorausgehenden Umstände genau unterrichtet und mit den Eigenthümlichkeiten der betheiligten Personen vollkommen vertraut waren. Es geht wol an, nachträglich die bedingenden Ereignisse durch Reserats in dem Schlußact so anzudeuten, daß, ohne die gegenwärtige Handlung zu stören, das zum Verständniß derselben Nöthige gegeben wird; allein es ist schlechterdings unmöglich, wenn diese Antecedentien sich auf die innere geheime Welt der Empfindung beziehen. Eine zarte, aufkeimende Neigung, ein durch lange Gewohnheit begründetes, durch tausend gemüthliche Verzweigungen befestigtes Verhältniß verlangt eine größere Breite in der Zeit, es gehört daher in die Novelle, nicht auf's Theater. Diese Uebelstände vorausgesetzt, hat Georges Sand das Mögliche geleistet. Die Handlung kann uns zwar nicht fortreißen, aber sie erweckt doch unsre Theilnahme, weil wir uns an den jungfräulich naiven Figuren von der Abgespanntheit und dem wüsten Wesen unsrer gewöhnlichen Theater Vorstellungen erholen.

Die „Claudie“ dagegen ist ein vollständig ausgearbeitetes kleines bürgerliches oder vielmehr bäuerliches Drama, nach allen Gesetzen der Kunst bearbeitet, wenn man auch in manchen Punkten gegen die Anordnung der Scenen, namentlich in der Exposition, mit der Dichterin rechten möchte. Das Genre selbst ist den nämlichen Bedenken unterworfen, wie das frühere Diderot-Iffland'sche. Es ist die Frage, ob die Nührung überhaupt der Zweck des Drama's sein kann, ob zwischen der Tragödie, welche uns erschüttern, und dem Lustspiel, welches uns erheitern soll, eine Mittelgattung gestattet ist; allein gegen eine vollendete

Thatsache darf sich die Kritik nicht sträuben. Zum Theil fand die gerechte Aneignung gegen das bürgerliche Drama ihren Grund darin, daß man seine Theilnahme an triviale Charaktere, seine Nahrung an alltägliche Ereignisse verschwenden mußte, daß die Sentimentalität an Stelle der wahren Empfindung trat. Wie es manchem Prediger zu gehen pflegt, wurden in den meisten Iffland'schen Stücken die handelnden Personen und der Autor früher zu Thränen gebracht, als das Publicum. Das ist hier nicht der Fall. Es handelt sich um ein sehr ernstes Problem, um eine sittliche Frage, welche die Möglichkeit eines tragischen Conflicts in der psychologischen, nicht in der criminalistischen Entscheidung herbeiführt, und uns daher durch den günstigen Ausfall erhebt; es handelt sich nicht bloß um scheinbaren Widerstand, wie bei unsern Deutschen polternden Alten, nicht bloß um die Beseitigung unglückseliger Mißverständnisse, um die Entlarvung eines schurkischen Intriganten und dergleichen, sondern es stehen sich zwei sittliche Weltanschauungen gegenüber, die ihre volle Berechtigung in sich tragen. Kann ein gefallenes Mädchen, welches nur durch zu große Liebe und durch zu großes Vertrauen verführt ist, in der öffentlichen Meinung rehabilitirt werden? und, was unmittelbar damit zusammenhängt: kann es noch einmal eine wirkliche, edle Liebe finden, die von der Achtung nicht zu trennen ist? Die Frage kann vom allgemein menschlichen Standpunkt nicht gelöst werden; sie richtet sich nach den sittlichen Grundbegriffen der Gesellschaft, in welcher sie zum Austrag gebracht wird. Unser persönliches Urtheil kann darüber nicht entscheiden. Vor Gott, vor dem Richterstuhl der uneingeschränkten Vernunft kann die Gefallene rein dastehen wie ein Engel, das hilft ihr Nichts für diese Welt, in welcher die Schuld nicht bloß einen geistigen Gehalt hat, sondern sich mit dem Bleigewicht der Thatsache an die Fersen der Unglücklichen heftet. Hier hat es Georges Sand allerdings etwas leicht genommen. Der Widerstand der sittlichen Voraussetzung, welcher bei dem harten, eigenstünnigen Bauernvolk viel zäher und viel schwerer zu überwinden ist, als bei den weichern, reflectirten Städtern, wird doch gar zu leicht beseitigt. Der Dichter setzt voraus, was er erst beweisen soll. In einer Welt, die wenigstens annäherungsweise aus vorurtheils- und voraussetzungslosen Menschen besteht, giebt es kein Drama mehr, denn das Wesen des Drama's liegt in dem Conflict zwischen dem göttlichen und dem menschlichen Recht. Aus dieser leichten Behandlung des sittlichen Widerstandes geht es hervor, daß mehrmals das Motiv ein melodramatisches wird. Nicht ein neues psychisches Moment, welches in der Individualität der Betheiligten beruhte, sondern eine Art von erbaulicher Stimmung vermittelt die veränderte Situation. Der alte Bauer Remi, der Prophet des neuen Evangeliums, ist trotz seiner schönen und würdigen Erscheinung eine bloß melodramatische Figur, ein deus ex machina, der zwar nicht durch einen bloß äußerlichen Nachspruch, wie die Götter der alten Tragödie, aber doch durch eine außerhalb der wirklichen kleinen Welt der Handlung liegende

Denkweise die Sache erledigt. — Abgesehen von diesen Ausstellungen, ist das Stück in jeder Weise zu loben. Claudie selbst ist ein starkes Weib, welches nicht bloß durch die Passivität ihres Schicksals, sondern durch den starken Willen, den sie demselben entgegenbringt, unsre Theilnahme in Anspruch nimmt, und die Nührung, in welche wir versetzt werden, hat niemals einen weidlichen, weinerlichen Charakter; sie erhebt uns, indem sie uns beugt.

Aus dieser wenigstens der Anlage nach realen Welt ist Georges Sand in ihrem neuesten Stück wieder herausgetreten. Schon in äußerlicher Beziehung hat sie es sich leicht gemacht. „Molière“ zerfällt in vier Acte, die jedesmal einen Zwischenraum von etwa zehn Jahren voraussetzen; es sind daher vier getrennte Gemälde, die nicht in ruhiger Continuität fortgehen, sondern nur durch die Hauptpersonen zusammengehalten werden. In dem ersten Act tritt Molière als rüstiger junger Mann auf, im letzten stirbt er. Armande ist im ersten Act ein 13jähriges Mädchen, im letzten ist ihr Kind beinahe in dem gleichen Alter. Diese Leichtfertigkeit in Beziehung auf die dramatische Einheit, die bei den jetzigen Franzosen durch die freien Formen des Vaudeville, des Proverbe und des Mysteriendrama's sehr begünstigt wird, und die Georges Sand auch in ihrem frühern Proverbe: „die Mississippier“ angewendet hat, halte ich für unbedingt verwerflich. Das Gesetz der sogenannten Aristotelischen drei Einheiten ist ein vollkommen richtiges, wenn es nur nicht materiell, sondern geistig gefaßt wird. Einen wie großen Zeitraum das Gegenbild der dramatischen Action, die wirkliche Handlung in Anspruch nehmen würde, wenn wir sie mit der Uhr in der Hand verfolgten, das geht weder den Dichter noch das Publicum Etwas an, wenn wir nur nicht daran erinnert werden. So ist z. B. im Othello durch Rechnungen nachzuweisen, daß die Geschichte wenigstens ein Jahr umfassen muß; aber wir merken Nichts davon, wir schweben in der Illusion einer ununterbrochenen Continuität, und das genügt für den dramatischen Zweck vollkommen. Der Bruch dieses Gesetzes führt nicht allein eine unkünstlerische Leichtfertigkeit in der Behandlung der Scenen mit sich, sondern er bringt auch etwas Stützenhaftes in die Charaktere, die wir nur dann vollständig verstehen, wenn wir sie in ununterbrochener Continuität vor uns haben. In unserm Stück ist jeder folgende Act eine neue Auflage des vorigen. Nicht allein die Menschen sind trotz ihres veränderten Costums, ihrer neuen Schminke und Perrücke, in allen Acten genau die nämlichen, sondern auch ihr Verhältniß zu einander, und man begreift nicht, warum wir die nämliche Spannung, die sich nicht steigert, sondern die nur durch ihre beständige Wiederholung den Helden endlich umbringt, viermal hinter einander mit ansehen sollen. In allen vier Acten ist Armande das kalte, herzlose, frivole und berechnende Weib, Madeleine die hingebende, liebende, aufopfernde Freundin, Molière der Liebende, der durch die Herzlosigkeit seiner Geliebten Gekränkte. Auch die Nebenfiguren sind stereotyp, und gehören übrigens fast bloß zum Costum.

Von diesem ungesunden Verhältniß zwischen einem Verliebten, der dreißig Jahre hindurch glaubt und anbetet, und einem coquetten Frauenzimmer, welches ohne alle Spur einer tiefen Empfindung ist, sehen wir also eigentlich nur vier Episoden. Wir bedauern zwar den guten Dichter, aber wir können uns doch einer gewissen Geringschätzung nicht erwehren. Dreißig Jahre lang von einer Coquette an der Nase herumgeführt zu werden, und endlich vor Kummer darüber zu sterben, das ist zu stark. Es ist zu raffiniert, um wahr zu sein, und wenn es wahr wäre, zu kläglich, um eine lebendige Theilnahme zu erregen.

Bei der Einförmigkeit des eigentlichen Inhalts verfällt das Stück in die entgegengesetzte Tendenz, als es die Absicht der Dichterin war. Unsere Aufmerksamkeit wendet sich sogleich auf das Materielle, auf das Costum und die äußern Situationen. Gerade dieses ist mit einem unnachahmlichen Zauber dargestellt. Der erste Act, das Frühstück einer herumziehenden Schauspielerbande im Walde, belebt durch die Erscheinung des flüchtigen Prinzen von Condé, dem Molière in der Eile einige moralische Vorlesungen hält, in den folgenden Acten das Schauspielerleben bei Hofe mit obligater Besprechung der verschiedenen Stücke von Molière und des welthistorischen Rufes, den er bereits sich erworben hat, das Alles zerstreut uns mehr, als daß es in Beziehung auf die Hauptsache unser Verständniß und unsere Empfindung aufklärte. Gerade weil im Dichter eine Doppelnatur geschildert werden soll, der Dichter und der Mensch, empfangen wir von Keinem von Beiden einen reinen Eindruck.

Wir haben dieses falsche Streben unsrer neuen Poeten, ihr eigenes Wesen zum Gegenstand des Drama's zu machen, bereits mehrfach berührt, und können uns daher hier mit einigen Andeutungen begnügen. Das Unpassende dieses Versuchs liegt einmal darin, daß die künstlerische, namentlich die dichterische Thätigkeit am Wenigsten zu verstümmeln ist. Uns einen Cäsar, einen Wallenstein, einen großen Churfürsten u. dgl. zu verstümmeln, ist nicht schwer, wenn man überhaupt dramatisches Talent hat, denn theils ist das Wesen des Heldenthums zum Theil ein äußerliches, springt unmittelbar in die Augen, und läßt sich allenfalls auch durch einige kleine Taschenspielerstreiche ergänzen, theils aber, und das ist die Hauptsache, fällt es mit den übrigen menschlichen Eigenschaften zusammen. Der Held als Gegenstand des Drama's kann und soll uns in jedem Augenblick und in jedem Verhältniß als Held erscheinen. Bei dem Dichter ist in beiden Punkten das Entgegengesetzte der Fall. Seine Thätigkeit hat gar nichts Außerliches, sie kann uns daher nicht dargestellt, sondern nur durch Referate erläutert werden. Wir sehen seinen Werth nicht unmittelbar, sondern nur in den Augen des auf der Bühne vorhandenen Publicums, welches ihn anschwärmt. Diese Art der Darstellung ist aber undramatisch. Was ferner den zweiten Punkt betrifft, so kommt es zwar häufig genug vor, daß der Dichter auch im Leben in jedem Augenblick nicht klos den Menschen, sondern auch den Dichter geltend macht; wenn das

aber schon im Leben höchst widerwärtig ist, so wird es auf der Bühne vollends unerträglich. Zum Wesen der dichterischen Thätigkeit gehört eine gesteigerte Phantasie, ein gesteigerter Beifallstrieb, eine Versenkung in den Schein. Diese Eigenschaften sind im Leben keineswegs erfreulich, wenn sie nicht durch eine vollendete anderweitige Bildung und durch Freiheit des Geistes gehoben werden. Aus der gesteigerten Phantasie wird Reizbarkeit, Argwohn u. dgl.; aus dem Beifallstriebe Eitelkeit und Neid, aus dem Scheinleben Lüge. Die Darstellung verirrt sich also nach zwei Richtungen hin; entweder wird der Dichter in Beziehung auf den Hauptgegenstand wie ein anderer Mensch dargestellt, und nebenbei seine künstlerische Bedeutung referirt, was ein Verstoß ist gegen die Einheit der Handlung und des Charakters; oder die Art und Weise seines Empfindens und Handelns, so wie die Motive desselben, werden aus seiner dichterischen Eigenthümlichkeit abgeleitet, und dann ist es ein ungesundes Treiben, welches nur die Curiosität, nicht die allgemein menschliche Theilnahme erregt, denn es ist ein abnormer, erst durch Reflexion nachzufühlender Zustand. — Uebrigens sind es gerade die Franzosen, welche in neuester Zeit dieses Genre ausgebildet haben. Alfred de Vigny's „Chatterton“ wurde im Februar 1835 aufgeführt, und enthielt eigentlich nur ein Fragment aus dem frühern „Stello“ desselben Dichters, in welchem eine Reihe leidender Dichter, die von der Mitwelt verkannt wurden, zu einer nachträglichen Apotheose gelangten. Wir kommen ein andermal darauf zurück. Was Molière betrifft, so ist seine dichterische Eigenthümlichkeit eigentlich nur Costum. Sein Verhältniß zu Armande wird nicht durch seine poetische Natur bedingt, sondern nur durch seine äußere Stellung im Leben modificirt. Nur insofern werden wir auf sein Dichten geleitet, als in dem Stück, abgesehen von der historischen Tradition, der Versuch gemacht ist, einen Charakter zu schildern, der bei seiner komischen Richtung ein Stück wie den „Misanthrope“ schreiben konnte. Dieses in der That wunderbare Problem ist mit viel Sinnigkeit und Verstand gelöst. Während im „Misanthrope“ die Liebe eines tugendhaften Menschen zu einer herzlosen Coquette nur einfach als Erscheinung hingestellt wird, die wir hinnehmen müssen, ohne sie zu begreifen, sucht uns Georges Sand das Verhältniß, wenn nicht zu motiviren, doch wenigstens im Detail auseinanderzusetzen. Sie ist damit auf ein Thema zurückgekommen, welches von den Neufranzosen mit besonderer Vorliebe behandelt wird, das Thema der Manon Lescaut.

Uebrigens enthält das Drama, obgleich es im Ganzen verfehlt ist, einzelne so feine und ansprechende Züge, daß es auch ein Deutsches Lesepublicum interessieren muß, welches sich nicht gerade durch die Einzelnheiten aus dem Leben Molière's getroffen fühlt, und von der Schnelligkeit eines Theatervirtuosen im Costumiren und Schminken nicht gerade besonders erbaut sein wird.

Das Weib des Urias. Tragödie in fünf Acten von Alfred Meißner.
Leipzig, Herbig.

Wenn es überhaupt schwer ist, aus der Gewohnheit der lyrischen Sprache in die dramatische überzugehen, so steigert sich diese Schwierigkeit in unsrer Zeit noch bedeutend durch die vollständige Herrschaft der Reflexion über unsre lyrische Poesie. Unsre Sänger geben uns die Empfindungen nur noch aus der zweiten Hand; sie geben uns nur die Einfälle und Betrachtungen, die ihnen bei den schon hundertsältig dargestellten Empfindungen aufsteigen. Daraus ist jene Sprache hervorgegangen, in der das Herz, auch indem es empfindet, sich selber zum Gegenstand macht, sich gegen sich selber kritisch verhält. Von allen Deutschen Dichtern sind es wieder die Oestreichischen, welche dieser Reflexionspoesie den meisten Raum verstattet haben, denn ihre Empfindungsweise ist nicht naturwüchsig, sie hat sich an fremdem Feuer genährt. Es giebt aber keinen schlimmern Fehler für die dramatische Sprache, als dieses beständige Heraustreten aus sich selbst, diese Gewohnheit, sich auch im Affect im Spiegel zu betrachten.

Es ist daher kein geringes Verdienst von Herrn Meißner, der als lyrischer Poet von den genannten Fehlern keineswegs frei ist, wenn er sich gleich bei seinem ersten Versuch in den dramatischen Ton glücklich gefunden hat. Seine Sprache ist einfach und im Ganzen edel, wenn auch in dieser Beziehung eine größere Strenge zu wünschen wäre. Nur noch hin und wieder finden sich einzelne lyrische Extravaganzen, z. B. wenn Absalom erklärt, sein Wesen sei weich, aber „fort, weiches Fühlen, ich reiß' Dich aus“, oder wenn David über die „Verkörperung seines Glücks“ spricht, und ein andermal den „Sturm aufwallender Gefühle vertoben läßt“, oder wenn Absalom's Vertrauter zu Demselben sagt, als er sich gerade sehr heftig gegen seinen Vater ausspricht: „Halt' diese Stimmung fest, und Du wirst siegen“, oder wenn Urias bemerkt: „Mein Wesen hat nicht zwei Mittelpunkte.“ Alle diese Ausdrücke sind nicht unrichtig, aber sie sind der conventionellen Reflexion entlehnt und darum undramatisch. Im Drama wollen wir unmittelbar sehen, wie die Helden empfinden, sie sollen es uns nicht erst erzählen.

Was das Colorit betrifft, so hat es der Dichter verschmäht, sich der naheliegenden biblischen Sprache zu bedienen. Im Allgemeinen ist der Grundsatz richtig. In welcher Zeit und in welchem Volke auch der Gegenstand spielt, wir wollen nur unsre eigenen Ideale sehen, nicht fremde. Indessen hätte in diesem Fall ein schonender Gebrauch der Bibel Nichts geschadet, weil ihre Sprache an sich poetisch und weil sie uns vollkommen geläufig ist. Racine hat in seiner Athalie diese Modernisirung der biblischen Sprache mit ziemlichem Glück durchgeführt. Herr Meißner geht in der an sich richtigen Nichtachtung des Colorits

zu weit, wenn er z. B. den Urias „General“ titulirt. General ist ein historischer Begriff, der in das Zeitalter der Hohenpriester nicht paßt.

Am Meisten ist aber an dem Stück die Energie zu loben, mit welcher der Dichter seinem Stoff treu bleibt. Er hat die Intrigue einfach und geschickt groupirt, erhält die Spannung in der angemessenen Steigerung, und wendet die Charaktere so an, wie es für die Handlung nothwendig ist. Der Stoff selbst hat freilich etwas Bedenkliches, einmal, weil wir ihn schon so genau kennen, daß die äußerliche Spannung wegfällt, und dann wegen eines gewagten Nebenumstandes Bathseba nämlich, das Weib des Urias, ist von David schwanger. Um dieses zu bemänteln, läßt David den Urias aus dem Lager kommen und will ihn versuchen, bei seinem Weibe zu schlafen. Erst als dies mißlingt, beschließt er die Ermordung. — Allein man ist in neuerer Zeit gegen ähnliche Motive bereits hinlänglich nachsichtig geworden, und in unserm Fall hat der Dichter wenigstens das Verdienst, die sehr naheliegende Lüsternheit vollständig vermieden zu haben. Von dem physischen Sinnensitzel, der in gewissen modernen Dramen eine große Rolle spielt, ist keine Rede.

Die Charaktere sind richtig gezeichnet in ihrer Anlage, so wie in ihrer weitem Entwicklung. Allein hier fehlt doch noch das Letzte, was den dramatischen Dichter im höhern Sinne macht: es fehlt die Kühnheit. So ist z. B. die Veränderung des biblischen Stoffs, nach welchem die Tugend in der Person des Hohenpriesters der lasterhaften Welt gegenüber steht, in dem Sinne, daß sittliche und weltliche Gedanken nach beiden Seiten hin in ziemlich gleichem Maß vertheilt werden, eine glückliche zu nennen, und schon das erste Auftreten des Hohenpriesters, der zwar heuchelt, allein doch nicht ohne jene Würde ist, die ihm als Vertreter der Religion zukommt, ist sehr geschickt, allein zum Schluß fehlt die Entschlossenheit, den Conflict zu einem tragischen zu steigern. Der Dichter hatte die Wahl, in Bathseba zuletzt entweder die volle Energie des natürlichen Gefühls und das Bewußtsein von der Hohlheit der sittlichen Welt, die sie verurtheilt, hervortreten zu lassen, oder einen eben so energischen Reinigungsproceß mit ihr vorzunehmen. Er hat keines von Beiden gethan; er läßt sie sich blos entschuldigen und das Mitleid anrufen, was zwar natürlich, aber nicht tragisch ist. Wenn dieser Mangel einer tragischen Entwicklung dadurch ersetzt werden soll, daß die ehrgeizigen Absichten des Hohenpriesters scheitern, daß David, den er durch seine Demüthigung brechen und zu einem gefügigen Werkzeuge der Priester machen wollte, nur um so härter und selbstständiger aus dieser Buße hervorgeht, so ist das einmal darum ungenügend, weil David diese Veränderung in seinem Charakter nicht darstellt, sondern sie nur referirt. Hebbel hat in seinem „Herodes“ einen ganz ähnlichen Schluß, aber er läßt die neu erworbene Härte wenigstens dadurch augenblicklich in ein Factum übergehen, daß Herodes den Bethlehemitischen Kindermord beschließt, was freilich auch ein sehr äußerliches Mittel ist. Der Fehler liegt zum

Theil schon darin, daß das Verhältniß zwischen David und Nathan, welchem durch die Liebesgeschichte nur die Gelegenheit zum Gelat geboten wird, nicht deutlich genug auseinandergesetzt ist. Die Intention dazu ist vorhanden, z. B. ist die Figur des Mephiboseth offenbar nur dazu da, um die gemeinschaftliche Schuld des Priesters und des Königs gegen ein früheres Königsgeschlecht anzudeuten; die Figur des Absalom nur dazu, um uns einen Blick in die innern Conflictte der Königsfamilie zu geben, und dadurch die allgemeinere Grundlage für das einzelne gewaltthätige und hinterlistige Verfahren David's zu gewinnen. So wird auch mit Absicht auf die frühern Heldenthaten David's hingedeutet. Aber es fehlt die gewaltigere Ausführung eines Conflictts, zu der die Anlage vorhanden war. David ist ein Werkzeug der Priester gegen Saul gewesen; er ist aber zugleich ein Held, und hat sich von ihrem Einfluß emancipirt. Die Kraft, die zu dieser Befreiung nöthig war, führt ihn zugleich auf Irrwege, er wird ein Tyrann gegen seine Familie, ein Verräther an seinen treuen Vasallen. Diese Frevel geben ihn wieder in die Macht der Priester — deren Einfluß auf das Volk heilkünftig mit etwas größerem theatralischem Aufwand hätte dargestellt werden sollen. In dieser Demüthigung geht er aber zugleich in sich, er lernt die Unheiligkeit jener Stütze, die ihn bisher getragen, kennen, und gewinnt dadurch die Fähigkeit, sie zu beherrschen. So ungefähr hätte das Ganze einen größern ethischen Zusammenhang gewonnen, wenn dieser Gang in alle einzelnen Züge verwebt wäre.

Da sich in einzelnen Zügen ein glückliches Talent für Charakteristik zeigt, auch in den Nebenfiguren, z. B. bei Joab, und da sich in dem Ganzen ein ernstes, gewissenhaftes Streben ausdrückt, so können wir für Meißner's dramatische Zukunft die besten Hoffnungen hegen.

III.

Drei Schauspiele von Anton Gubitz, Berlin, Vereinsbuchhandlung.

Wir haben es hier mit einem Freunde zu thun, aber das hat natürlich auf unsre Kritik keinen Einfluß. Der Verfasser sagt in der Vorrede selbst, daß er die vorliegenden Dramen nur als Uebergangsstudien betrachtet, und wir müssen diese Ansicht bestätigen, aber es sind ernste, würdige Studien eines Mannes, der sich ein klares Bewußtsein über den Zweck der dramatischen Kunst gebildet hat. Während bei Meißner die Schwierigkeit darin lag, aus der lyrischen Sprache und Anschauungsweise ins dramatische Gebiet überzugehen, hat Gubitz eine andere bedenkliche Voraussetzung zu überwinden. Er ist an philosophisches Denken und Sprechen gewöhnt, und wie schwer es ist, später bei freiem Erzeugnissen den Staub der Reflexion von uns abzuschütteln, den wir bei dem mühsamen, streng eingehaltenen Weg der Schule einsammelten, weiß ein Jeder,

der sich einmal ernstlich diesen Studien hingegeben hat. Es liegt das nicht allein in der äußern Form; nicht allein in unsrer Sprache gewöhnen wir uns daran, augenblicklich jede reale Anschauung in Allgemeinheiten, in Abstractionen zu übersetzen, sondern wir sehen auch allmählich nichts Anderes als Allgemeinheiten; in der Weltgeschichte, wie in der Natur, interessirt uns nur Dasjenige, dem wir eine geistige Bedeutung unterlegen können; wir combiniren die Einzelheiten in der Welt der Erscheinung, bis sie sich nach einer gewissen symbolischen Richtung hin architektonisch gruppiren, und darüber geht oft genug die sinnliche Realität zu Grunde. Und so kommt es denn auch, daß wir den historischen Persönlichkeiten, die uns die Philosophie in einem höhern Sinne auffassen gelehrt hat, diesen höhern Sinn unterlegen, der sie zu einem glänzenden Brennpunkt der weltgeschichtlichen Evolution macht, der sie aber auch beinahe vollständig in diese Beziehungen auflöst. Der Lyriker zerbröckelt die Charaktere in einzelne Empfindungen und Reflexionen, der Philosoph zieht ihren Geist aus und versetzt sie in eine Welt der Schatten. — Dies vorausgesetzt, haben wir uns nun an das Einzelne zu halten. Das letzte Stück: „John, der Ziegler“ (1849), ist sieben Jahre jünger als das erste, und enthält in sofern einen Fortschritt, als die Ereignisse geschickter zusammengedrängt sind und die Intrigue klarer ausgesponnen ist. Allein zu völliger dramatischer Freiheit hat sich auch hier der Dichter noch nicht durchgearbeitet. Die poetischen Charaktere sind noch zu reflectirt gehalten, ihr Denken und Empfinden spannt sich noch zu hoch, und durch eine natürliche Reaction werden die prosaischen Charaktere zu sehr in die Trivialität herabgedrückt. Ueberhaupt sollte man sich, schon um Shakspeare'sche Reminiscenzen zu vermeiden, davor hüten, die idealen und trivialen Charaktere durch den äußern Unterschied des Rhythmus und der Prosa von einander zu trennen; denn namentlich in den Volksscenen drängen sich unsre Shakspeare'schen Erinnerungen so mächtig hervor, daß man sie kaum vermeiden kann. So ist es auch Gubitz gegangen. Noch eine andere auf das Äußere bezügliche Bemerkung. Wenn man einmal die Prosa verschmäh't, so muß man es mit dem Metrum genau nehmen. Wir sind an den fünf Fußigen Jambus so gewöhnt, daß wir allmählich ganz das Gefühl eines Verses verlieren. Das ist aber unrecht; auch der fünf Fußige Jambus hat sein strenges Gesetz, wenn er den Wohlklang herbeiführen soll, der doch der einzige Zweck des Verses ist. An den Schluß desselben Präpositionen, Conjunctionen oder Artikel zu stellen, ist nicht erlaubt. In diesen Fehler verfällt aber Herr Gubitz gar zu häufig, und er wird ihn nur vermeiden können, wenn er seine Verse nicht mehr bloß mit dem Auge, sondern mit dem Ohre prüft. — Der Inhalt des Stückes ist der bekannte Volksaufstand unter König Richard II. Vielleicht wäre es zweckmäßiger gewesen, den Helden dieses Aufstandes nicht ganz so ideal zu halten, als der Verfasser gethan hat. Mit einem solchen Aufstand ist immer einiges Uebermaß der Empfindung und der Leidenschaft verknüpft, und

in den Belehrungen, die John Watt dem communistischen Prediger John Bull ertheilt, ist zu sehr das 19. Jahrhundert anticipirt.

Meint Ihr, mit einem einz'gen blut'gen Strich
 Hin über die Geschichte eines Volkes
 Die hundertjährigen Gewohnheiten
 Ihm aus dem Sinn zu löschen? u. s. w.

So empfand das Volk im 14. Jahrhundert noch nicht. Wenn es sich mäßigte, so geschah es aus individuellen Gründen, nicht aus philosophischen Principien. — Daher ist zuweilen in den minder bedeutenden Charakteren, z. B. in der Prinzessin von Wales, mehr Fleisch und Blut, als in diesem gar zu gelassenen Demagogen. Von echter Poesie ist die weitere Entwicklung im Charakter der Tochter Watt's, Anna, die als Opfer des Conflicts zwischen Adel und Volk fallen muß. Im Anfang ist sie gar zu zart und unbestimmt, die Scene aber, in der sie ihrem Verführer die bisherige Liebe aufkündigt, ist in der Empfindung wie im Ausdruck durchaus poetisch. Dagegen ist ihr Ende zu wenig vorbereitet. Es ist das ein allgemeiner Fehler unsrer jüngern Dichter, daß sie gern überraschen. Nichts stört im Drama so sehr, Nichts widerspricht so entschieden der eigentlichen Stimmung, in die das Publicum versetzt sein will, als eine unvorbereitete Ueberraschung. Wir müssen das Zerhauen des Knotens lange vorher nicht nur ahnen, sondern mit Zuversicht voraussagen, wenn der für den Eintritt der Katastrophe nothwendige Schrecken in unserm Gemüth die gehörige Stätte finden soll. — Von den beiden frühern Stücken ist Kaiser Heinrich IV. in der Ausführung zwar schwächer, denn es sind zu viel Personen und Ereignisse darin, von deren innerer Nothwendigkeit wir uns nicht überzeugen, und es wird mit der Geschichte gar zu novellistisch umgesprungen, allein die Anlage ist gut. Daß die eigentliche Hauptperson des Stücks, der nachmalige Heinrich V., zu dem entsetzlichen Frevel gegen seinen Vater gerade durch eine Seite seines Charakters verführt werden muß, die sonst anerkennenswerth ist, durch die Stärke und Härte seines Willens, die nothwendiger Weise gegen die weichen und unbestimmten Personen seiner Umgebung Geringschätzung empfindet, und daß dann die Umkehr bei einer energischen Natur um so schneller und gewaltiger eintritt, ist durchaus dramatisch. — Das zweite Stück: Sophonisbe, ist ein zierliches und sehr hübsch ausgeführtes Genrebildchen aus dem Kunst- und Liebesleben in dem Zeitalter Philipp's II. In Beziehung auf die Sprache möchten wir es den beiden andern vorziehen, denn sie paßt zum Gegenstand am Besten.

IV.

Kain. Dramatisches Gedicht von Franz Hedrich. Leipzig, Herbig.

Hier haben wir die rein lyrische Reflexion ohne eine Spur von dramatischer Gestaltung, obgleich mitunter ein nicht gemeines Talent durchflingt, z. B. in einer,

freilich nicht zur Sache gehörigen Schilderung des Samum. Die Wahl des Stoffes ist in mehrfacher Beziehung zu tadeln. Einmal soll ein junger Dichter nicht mit Byron rivalisiren wollen, dessen Genius auch dem unzweckmäßigsten Gegenstand poetische Seiten abzugewinnen wußte. Byron's Kain ist zwar auch nur ein lyrisches Gedicht, aber als solches vom ersten Rang. Sodann soll der dramatische Dichter seine Zeit nicht vor die Sündfluth verlegen. Es ist das zwar ungemein bequem, denn die Erfindung kann sich ohne Schranken in einem endlosen Raum bewegen, aber diese Schrankenlosigkeit ist eben der Tod aller Poesie. Was aus der biblischen Geschichte zu machen ist, hat die Bibel bereits daraus gemacht; wir wissen von den darin auftretenden Personen gerade so viel, als wir nöthig haben, und jedes weitere psychologische Studium kann uns nur verwirren, da das Bemühen, vorsündfluthliche Empfindungen und Anschauungen nach unsrer ästhetischen und sittlichen Convenienz zu moduliren, nothwendiger Weise scheitern muß. Herr Hedrich läßt seinen Kain u. s. w. gerade eben so reden, wie die verliebten Schäfer unsrer Theegesellschaften. Am Tollsten aber macht er es mit einem Jungen, Namens Jubal, der einmal zu seinem Vater Kain sagt:

Nimm gütig auf,
Was aus voreiligem Mund, bedeutungslos,
Was aus besorgter Brust des Kindes kam.

Derfelbe Jubal sagt ein anderes Mal:

Die Stimme ist unnenubar süß, die uns
An das Vergang'ne mahnt. Die Jahre fließen
Zurück, es blüht die morsche Herrlichkeit.
Wie liegt in ihr der wunderbarste Klang?
Soll ich der Flöte jetzt das Lied entlocken,
Das Deiner Schwester jungfräulichem Geist,
Der früh Verschied'nen, räthselvoll Verschwund'nen
Mein Schmerz geweiht? Du hast es sonst geliebt —
— „Und Du erträgest, was mich bräche, Sanfter?“
— „Mein Herz mag an den Tönen sterben! Mutter;
Ich greife nach der Flöte, Lieder strömend,
Und buhle um den Tod.
— „Mein Sohn, Du weckst die zaubervollsten Klänge,
Ach sie beseligen und brechen mich.“

Gegen diesen Patschuli-Parfum sind ja die Sentimentalitäten Müllner's und Houwald's wahre Haiderösklein. Und noch dazu ist es die Altmutter Eva, die so spricht. — Uebrigens ist die Sprache auch nicht einmal immer correct, z. B. „das mannbare Verbrechen“, für ein Verbrechen, welches sich weiter zeugt, und Aehnliches. — Der Dichter, dem, wie gesagt, ein gewisser Anflug von Poesie nicht abzuspochen ist, muß sich zunächst beschränken lernen und sein Talent auf bestimmte, endliche, concrete Gegenstände wenden, wenn aus ihm Etwas werden soll.

Des Kreuzes Prüfung. Glaubenstragödie von San-Marte. (M. Schulz.) Magdeburg, Heinrichshofen.

Dieser Dichter hat keine philosophischen Reflexionen zu überwinden gehabt. Es ist noch die vollständige Naivetät jener Zeit, in der Calderon ein Evangelium für die Deutschen war, holzschnittartige kleine Genrebilder im allerkleinsten Balladenvermaß, das übrigens glatt genug dahinfließt, wunderbare Wirkungen von Crucifixen, von Einsiedlern u. s. w., unsichtbare Stimmen in der Höhe, die Lateinische Gebete singen, Indisches Colorit und Aehnliches, was wir zu den Zeiten des reflectirten neumodischen Katholicismus, zu den Zeiten der Schütz, der Fouqué, der Werner bereits gehabt. In dieser Zeit würde es als eines der gelungensten jener Producte bezeichnet sein, denn es ist naiv und zierlich genug; für unsre Generation kommt es zu spät.

Trauerspiele von Germaun Schmid. München, Manuscript.

Das erste dieser Stücke, Bretislaw, ist 1843, das dritte, Straßburg, eine Deutsche Stadt, 1849 zu München aufgeführt; das zweite, Karl Stuart, ist bei seinem ungeheuren Umfang wol kaum für die Bühne berechnet. Wir haben hier die einfache Schiller-Körner'sche Schule, patriotische und humane Empfindungen, Conflictc aus Mißverständnis, eine durchsichtige, etwas breite Sprache, Liebe und Ehrgeiz u. dgl. Der Dichter macht keinen Anspruch darauf, der dramatischen Kunst eine neue Richtung zu geben. Als Exempel der currenten Kunstübung gehen die Stücke mit vielen andern derselben Gattung, welche einen leidlichen Erfolg gehabt haben. Herr Schmid ist übrigens zu gleicher Zeit Redacteur eines seit dem April dieses Jahres in München erscheinenden „Unterhaltungsblattes für alle Stände“, welches seiner guten Tendenz wegen eine locale Verbreitung verdient, und auch sonst durch Kunstmittheilungen aus München einiges Interesse beansprucht.

Pariser Botschaften.

Der Präsident hat in seiner Rede von Poitiers seiner ursprünglichen Absicht zuwider einen anständignern Ton angeschlagen. Der Empfang, der ihm auf der ganzen Strecke im republikanischen Departement und in der zum Theil republikanischen, zum Theil legitimistischen Stadt widerfuhr, war nur zu sehr geeignet, der vernünftigen Fürsprache seiner Minister Gehör zu verschaffen. Die Spitze des geträumten Scepters guckt nur noch ein Wenig hervor, aber furchtsam genug, um erst von den Elyseischen Blättern gezeigt, von den republikanischen demüthet